

María Verónica Machado Penso

# *Posiciones*

*El plural del singular arquitectura*

libro digital



*EL PLURAL DEL SINGULAR ARQUITECTURA* ***POSICIONES***

*EL PLURAL DEL SINGULAR ARQUITECTURA* *POSICIONES*

Machado Penso, María Verónica

Posiciones: el plural del singular arquitectura / Machado Penso, María Verónica. – 1<sup>a</sup>

Edición – Barranquilla: Corporación Universidad de la Costa, 2020

137 páginas: ilustraciones; gráficos

Incluye referencias bibliográficas

ISBN 978-958-8921-93-8

1. Arquitectura contemporánea

2. Teoría de la arquitectura

3. Arquitectura

720.1 M149p

\*Este libro constituye con modificaciones un capítulo de la Tesis doctoral presentada en la Universidad del Zulia en Octubre de 2014.

Esta obra es propiedad intelectual de sus autores y los derechos de publicación han sido legalmente transferidos al editor. Queda prohibida su reproducción parcial o total por cualquier medio sin permiso por escrito del propietario de los derechos del copyright®.

*EL PLURAL DEL SINGULAR ARQUITECTURA* **POSICIONES**

María Verónica Machado Penso



2020



## POSICIONES

EL PLURAL DEL SINGULAR ARQUITECTURA

María Verónica Machado Penso

ISBN: 78-958-8921-93-8 (Digital)

Primera Edición  
Corporación Universidad de la Costa, CUC  
Diseño, diagramación  
y corrección de estilo  
Editorial Universitaria de la Costa,

EDUCOSTA, S.A.S.  
Teléfono: (575) 336 2222  
educosta@cuc.edu.co

Lauren J. Castro Bolaño  
Gerente EDUCOSTA S.A.S.

Colaboración  
Marwil Maldonado  
Angela Martínez  
Marta Matínez  
Silvia Pineda

Hecho el depósito que exige la ley

Agradecimiento a los semilleros de investigación: Marwil Maldonado, Angela Martínez, Marta Martínez y Silvia Pineda por su colaboración en la verificación de los derechos de las imágenes que previamente formaron parte de la investigación.

## PRÓLOGO

### Una nueva taxonomía arquitectónica

El mundo contemporáneo nos obliga constantemente a tomar posición. Pareciera que hoy los matices ya no tienen validez y que, estás obligado a ser, en aras por pertenecer. Posicionarse respecto a algo, en el sentido intelectual, se ve como un deber más que como un derecho, y no permite medias tintas. Cuando no estás posicionado con A o B, pasas a ser C. Esta relación casi aritmética del individuo y su pensamiento podría trasladarse de un modo científico a la relación del individuo con el espacio que habita y por tanto a la manera en la que los arquitectos —y todos aquellos que construyen de manera física el entorno habitado— operan y producen, que es, finalmente, a partir de tomar posiciones. Hacer arquitectura trata de establecer límites, de construir relaciones espaciales a partir de elementos físicos que permiten alterar el entorno natural, con el objetivo final de orientarnos en el espacio —delante, detrás, al lado— resguardarnos de la intemperie —dentro, fuera, abajo, arriba— y marcar un punto de referencia en el tiempo — antes, durante, después. Sin embargo, como múltiples son las posiciones, también son múltiples los significados que se conectan con éste termino y, desde el campo de la arquitectura, múltiples son las perspectivas a través de las cuales se puede abordar. Posición habla del medio físico, pero también de lo geográfico, lo intelectual, lo experimental y de la experiencia humana. Profundizar en las definiciones del término es parte de lo que abordará el libro que tienen en sus manos, su origen, esencia, sinónimos, y la relación del mismo desde la etimología y la realidad física, con la arquitectura, recorriendo una serie de casos que como referencias servirán para armar un marco de actuación desde nuestra disciplina.

El mundo contemporáneo, cada vez mas conectado y por tanto más complejo, está dominado por la falta de certeza, lo fugaz y lo visual, el espectador hoy consume gran cantidad de imágenes sin ningún tipo de clasificación

o jerarquía, y, los hechos objetivos parecieran tener menos influencia que las emociones o creencias que moldean la opinión pública. Eso, a lo que llamamos postverdad, nos obliga desde la academia a encontrar certezas, a desarrollar maneras que permitan compartir la información a partir de una clasificación nueva, que nos permita indagar en las diferentes posiciones de la arquitectura, entendidas como maneras objetivas y específicas de abordar la disciplina en el mundo de hoy, permitiéndonos (re)conocer acciones y relaciones para ocupar y delimitar el espacio contemporáneo.

Si el mundo contemporáneo nos obliga a pertenecer, a tomar postura, María Verónica Machado Penso en su libro *Posiciones*. El plural del singular arquitectura, disecciona una disciplina a lo largo de su historia con la idea de atender, comprender y aprehender los modos que desde la contemporaneidad existen para operar, concebir y construir una definición de arquitectura. Su trabajo se convierte en herramienta, que clasifica y define las diferentes posiciones, permitiendo a quien lo lea identificarse con alguna(s) sin un orden que le otorgue valores o preferencias. Las posiciones que identifica y describe son relativas, podrían mutar al antojo del lector, como quien se pasea por la Rayuela de Cortázar de mil maneras con la idea de buscar nuevos caminos para maximizar el potencial de una obra maestra. Así, el presente documento se hilvana, a partir de una serie de posturas que fija la autora para entender la arquitectura más allá del curso de su historia, transgrediendo relaciones filiales o contextuales, y estableciendo lo que debería ser una manera de abordar y entender la arquitectura desde el mundo contemporáneo.

La academia y el lenguaje han sido siempre el espacio desde el cual Machado Penso ha operado, si bien lo que leerán a continuación constituye con modificaciones apenas un capítulo de la tesis doctoral de la autora, su labor ha sido siempre la de una exploradora incansable que quiere dejarse sorprender por la riqueza contenida detrás de cada palabra, cada proyecto y cada espacio. Como quien siempre le busca las cinco patas al gato, sus clases se estructuran como un escenario que parte del deseo por acelerar las neuronas de quienes las toman, donde más que aprender los alumnos deben entender, entender para aprehender más que conocimientos, entender significados y significantes que logren configurar narrativas donde las experiencias sensoriales y espaciales sirven como catalizadores para transformar el espacio y lo que pensamos sobre el. De esa curiosidad insaciable y



el deseo por saber y entender siempre más, surgió hace más de quince años el Laboratorio del Verbo de Arquitectura (Lab-ller.VA), donde semántica, estética y eficacia se debían conjugar para producir espacios y experiencias, desde la arquitectura. Las palabras y los desechos se convertían en la materia prima para jugar y experimentar desde lo efímero de la arquitectura, construyendo muros, cubiertas, recintos, aulas, y por sobretodo experiencias donde aprehender y disfrutar. No en vano Le Corbusier llegó a definir la arquitectura como un juego sabio, “un juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz” pero finalmente un juego y si a este le sumamos el sentido de las palabras, la arquitectura se convierte finalmente en el singular que amalgama posiciones y narrativas, las mismas que se diseccionan y recorren en este libro.

Educar es construir experiencias, hoy sabemos que el acceso a la información lo tenemos en un par de clicks, cada vez con más razón la academia debe construir capacidades, enseñar a ver, y esto algo que sólo se construye desde la experiencia, sin jerarquías y con la acción ante la razón. Juan Román, director y fundador de la Escuela de Arquitectura de Talca decía que de todos los programas académicos del mundo se debía de erradicar el “de” que enumera las capacidades que debe tener un alumno al egresar. “al término de la carrera el alumno será capaz de...” A mi me gusta quitar el de: “al término del curso el alumno será capaz.” ¿Para qué sirve la educación? Para mi tiene que ver con eso: ser capaz.” Ser capaz en arquitectura trasciende el conocimiento y exige la sensibilidad de la experiencia. Quizás pocas cosas podrían ser más contemporáneas que partir de este orden para enseñar la disciplina.

El libro entonces recorre trece posiciones identificadas por la autora para definir desde el plural, la arquitectura como ente singular. Si bien su orden no corresponde a ningún criterio histórico, el mismo busca ir desde las maneras más primitivas de relacionarse con el espacio y construir el entorno hasta las más complejas y efectistas. En las posiciones desarrolladas se encontrarán teorías, prácticas y experiencias de autores y arquitecturas agrupadas en nodos según los criterios que serán descritos por la autora. Con gran destreza la arquitectura vernácula latinoamericana se coloca a un lado de las teorías disyuntivas de la modernidad o acompaña la ligereza milenaria y así efímera del mundo oriental. La respuesta a emergencias sociales o desastres ambientales con aquellas que surgen desde el paisaje o las que

devienen de procesos tecnológicos y digitales o la sobre intelectualización del proyecto. La pasión por entender la arquitectura ha llevado a Machado Penso a desmembrar para volver a ordenar, clasificar y enseñar. Este trabajo construye una nueva taxonomía de la arquitectura con las herramientas del mundo contemporáneo desde el entendimiento de lo histórico, lo geográfico y lo cultural. Lo transdisciplinar es parte fundamental de esta construcción y persigue que cada día más la disciplina sea vista como el resultado de una acción, eso que hace algunos años comenzó a llamar en sus talleres como el verbo de la arquitectura. Finalmente, el verbo es lo que denota la acción de las historias que construimos a través de las palabras. Son las acciones —y en el caso de la arquitectura las posiciones de y ante— la relación de los espacios que construimos, el verbo de nuestra disciplina. El contenido de este libro es la construcción de una nueva ciencia, la que hoy construye la autora y defino como una nueva taxonomía arquitectónica. Una clasificación que no parte de los elementos básicos que identificamos en cualquier arquitectura, tal y como lo hiciera Rem Koolhaas en los fundamentales que dieron marco a la 14<sup>o</sup> Bienal de Arquitectura de Venecia —piso, techo, puerta, muro, escalera, baño, ventana, fachada, balcón, chimenea, rampa, escalera, ascensor— que dirigió en 2014. Tampoco se trata de una clasificación tipológica clásica donde el fin último para el que se diseña el edificio permite relacionarlo según su función. —Vivienda, mercado, hospital, escuela, museo, teatro. Esta nueva taxonomía se construye desde la sumatoria de elementos y posiciones que permiten definir un modo, un resultado con características singulares de uso y los elementos que componen sus obras.

En una época donde ser —buen— arquitecto parece tener cada vez menos importancia o ser más difuso, donde el valor de un oficio muchas veces se cuenta a través de un número de followers o likes a las imágenes que se comparten en los medios digitales, donde (a)parecer suele ser más importante que ser y donde por tanto la gran mayoría de las escuelas navegan sin ritmo y sin rumbo, se hace necesario este esfuerzo de síntesis y definición de la disciplina desde lo contemporáneo. El análisis que hace Machado Penso sirve para “la práctica en la docencia indisciplinar de la arquitectura, más que como referencia, como testimonio de posibilidades, ya que es muy distinto hablar de referencias que, de testimonios, porque la referencia indica modelo, en este caso en el pensamiento occidental, mientras que los testimonios son los testigos de que lo que ha pasado, puede utilizarse como herramienta de potenciación de los cambios.” Hacer buena arquitectura hoy, no trata

de hacer cosas nuevas, podemos innovar en los métodos e incluso en las relaciones, pero los espacios que pensamos son siempre acciones que fijan posiciones relativas y múltiples ante un entorno físico y cultural.

“El plural del singular arquitectura, implica la singularidad del concepto arquitectura, tanto para quien la gesta, propone y construye, como para quien la observa, estudia y experiencia, cuyo plural se gesta cuando se llevan a cabo cada una de estas acciones. Es decir que el plural de la arquitectura implica su performatividad.” Indagar en esa diversidad de acontecimientos ante un entorno complejo y abierto a la creación de nuevas y múltiples relaciones, es quizás el climax de lo que plantea Machado Penso en este libro, como quien se ha propuesto la meta de descifrar un código antiguo con la idea de ofrecer nuevas oportunidades de lectura y conocimiento del universo, así la autora construye este nuevo orden arquitectónico desde la pluralidad de posiciones que identifica en sus arquitecturas de referencia. Recorrer las páginas de este libro servirá como instrumento para la docencia y el aprendizaje, sin olvidar que cada alumno o lector deberá formar parte activa de este proceso, ya que deberá aprender a ver, ver te enseña y ver es personal, tienes que ver tú.

**Andrea Griborio**

Ciudad de México, 23 de junio de 2019

## ÍNDICE

	Prologo	7
	Introducción	15
Capítulo 1		
Desde la cuaternidad		
	Habitar el agua. Los Palafitos desde su arquitectura	31
	Vivir en la aridez. Los Wayú desde su arquitectura	33
Capítulo 2		
Desde el ser		
	Siendo otro. Sou Fujimoto	38
	Primer estadio: “Entre el nido y la cueva”	39
	Segundo estadio: “Habitar en superposición, alineamiento y dispersión”	42
	Tercer estadio: “Relaciones de anidamiento y recurrencia”	46
Capítulo 3		
Desde las situaciones		
	Cotidianidad en “alteridad”. Andrés Jaque Arquitectos y Oficina de Innovación Política	51

Situación 1: Skin-Gardens. Joyería eco-transparente para pieles políticamente cuidadas	52
Situación 2: Tejido Automático	52
Situación 3: Tupper Home	53
Situación 4: Rolling House	54
Situación 5: Sweet Parliament House	54
Situación 6: Casa en Never Never Land	55
Situación 7: Escaravox	56
Situación 8: Los desobedientes de IKEA	57
Situación 9: Phantom. Mies as a rendering Society	58

Capítulo 4  
Desde la dialéctica

Supremacía del objeto. Charles Édouard Jeanneret “Le Corbusier”	61
“Dios está en los detalles”. Mies Van der Rohe	72
Inversión de lo establecido. OMA. Rem Koolhaas	78
Inversión 1: Educatorium II	80
Inversión 2: Villa Dall’Ava	81
Inversión 3: Dos Bibliotecas para Jussieu	83
Inversión 4: Serpentine Gallery Pavilion 2006	84

	Inversión 5: Milstein Hall	85
	Inversión 6: Prada Transformer	86
Capitulo 5		
Desde la técnica		
	En compromiso con la naturaleza. Fruto Vivas	91
	Unimovil	92
	Taller abierto de las Artes contemporáneas	93
	“Árboles para vivir”	94
	DesBORDE de posibilidades técnicas. Al Borde Arquitectos	95
	Casa Pentimento	96
	Casa entre muros	97
	Taller invernadero	97
	Escuela Nueva Esperanza	98
	Pabellón 12 puertas	99
	Espacio de experimentación teatral	99
Capitulo 6		
Desde la Tecnología Digital		
	La arquitectura fabula desde la genética. Alberto Estévez	103
A modo de conclusión		
	El sentido de las posiciones	108
Referencias		

## INTRODUCCIÓN

El mundo contemporáneo está dominado por la complejidad. “Y cuanto más avanza, mayores son las cotas de complejidad, que debe asumir. La complejidad es una referencia básica para comprender el universo en que vivimos” (Izuzquiza, 2003, p. 152) a finales de la segunda década del siglo XXI.

Indagar el ámbito de las posiciones en la arquitectura sin distingo de tiempo y en expansión desde el espacio, busca exaltar las formas individuales, colectivas (no comunes), singulares y específicas de esta disciplina desde la contemporaneidad, ya que nos encontramos en una época, que busca trascender los pensamientos posmodernos de diferencia fragmentaria para entrar en una realidad colmada de interconexiones, múltiples, complejas y simultáneas. Un mundo dominado por los flujos, la incertidumbre, la diferencia, el riesgo, la velocidad, la levedad, las imágenes, etc. (Izuzquiza, 2003). En definitiva, un entorno complejo abierto a relaciones colectivas desde la conjugación de posiciones singulares.

De aquellas características, que definen parcialmente la complejidad del mundo actual, la diferencia es la que contribuye a definir el valor de las posiciones desde la singularidad, que gracias a la complejidad del mundo y a la globalidad de las acciones planetarias, pueden éstas conjugarse e interconectarse en relaciones hipercomplejas. La “Complejidad supone admitir las diferencias, resaltando su valor frente a la uniformidad. Es decir, que la complejidad sigue el camino de las diferencias olvidando las sendas de la igualdad uniforme. Y la unidad que la complejidad construye es siempre una unidad compuesta de diferencias” (Izuzquiza, 2003, p. 155), una unidad colmada de impurezas y cruces. “Es en la diferencia y no solamente en la unidad uniforme donde se encuentra el valor de una relación. Para que exista una verdadera relación, deberá ser una relación de diferencias y no una relación de simples identidades” (Izuzquiza, 2003, p. 155).

Tras lo anterior, se puede inferir, que la arquitectura, es una disciplina colmada de heterogeneidades, que desde el pensamiento único, podría entenderse negativamente como una indefinición, pero que desde un

pensamiento complejo, diverso y transversal, esta diferencia y heterogeneidad, constituyen un colectivo de relaciones que conforman el panorama de la arquitectura, que no puede comprenderse y conocerse en un sólo sentido, desde una perspectiva aislada, desde una única posición geográfica, desde un único modo de proceder, desde una exclusiva posición del pensamiento, desde la pureza de las ideas, desde la univocidad del mundo, desde una concepción estable de la realidad. Corresponde ahora conocerla y comprenderla, desde la multiplicidad de miradas, desde todas las posiciones geográficas posibles, desde la mezcla de procedimientos, desde diferentes posiciones, desde la exterioridad, desde imaginaciones impuras<sup>1</sup>, desde la especulación, desde la multiversidad<sup>2</sup>, transversalidad y transitoriedad y desde la incertidumbre. Es entonces que la diferencia constituye un importante concepto para comprender la multidimensionalidad del mundo contemporáneo.

Se titula este libro como **POSICIONES. El plural del singular arquitectura**. Posiciones es un concepto que agrupa múltiples significados que conectan: el medio físico, geográfico, intelectual, experimental, *experiencial* y contextual de la arquitectura, para determinar el modo y el territorio que opera, como uno y muchos posicionamientos y campo actitudinal desde una perspectiva. El plural del singular arquitectura, implica la singularidad del concepto arquitectura, tanto para quien la gesta, propone y construye, como para quien la observa, estudia y experiencia, cuyo plural se gesta cuando se llevan a cabo cada una de estas acciones. Es decir que el plural de la arquitectura implica su performatividad.

Es así como se enumeran diferentes emplazamientos del concepto posición: Actitud, modo, postura, situación, disposición, ubicación, definen sus **sinónimos**. Desde aquí, aquí, hacia allá, allá, precisan sus **localizaciones** y destinos. Ser, estar, hacer, concretan sus **esencias**. Pensar, concebir, conjeturar, inferir, implicar, evidenciar, *experienciar*, experimentar, constituyen sus **herramientas**. Campo, medio, ámbito, espacio, mundo determinan su **atmósfera**. Texto, pretexto, hipertexto, contexto, textura fijan su **método**. Es así como se profundiza en su concepción etimológica, hasta la revisión de sus diferentes connotaciones en filosofía y teoría de la arquitectura.

---

<sup>1</sup>Es utilizado en plural, tomado del título del libro “Ideas para la imaginación impura” de Jorge Wagensberg

<sup>2</sup>Término acuñado por Edgar Morín, para denominar el lugar del aprendizaje en el mundo.



Etimológicamente posición, proviene del latín *positionem* acusativo de *positio*, participio pasivo de poner colocar, + *-io* resultado (Gómez, 2001, p. 556); es decir lo que resulta de poner y colocar, relacionado genéricamente con su significado según el DRAE (2012), *posición* se define como:

1. *f.* Postura, actitud o modo en que alguien o algo está puesto.
2. *f.* Acción de poner.
3. *f.* Categoría o condición social de cada persona respecto de las demás.
4. *f.* Acción y efecto de suponer. La regla de falsa posición.
5. *f.* Situación o disposición. Las posiciones de la esfera.
6. *f.* Actitud o manera de pensar, obrar o conducirse respecto de algo.

Desde la DRAE, se evidencia en la posición, una polisemia en sus alcances: territoriales, ya que indica la localización, situación y/o ubicación; los condicionales, le infiere cualidad y acción; intelectuales, dado que distingue el carácter de quién la acciona; autónomos, puesto que revela la libertad de actuación; singulares, por específicos; activos, por su capacidad de tránsito e interacción; y relacional, debido a su capacidad de conectar las sustancias con las circunstancias

Esta definición ha jugado un papel fundamental en el campo filosófico a través de la historia, desde Aristóteles hasta los pensadores contemporáneos. A continuación, se realiza un breve repaso de las posturas acerca de la posición, que se ha tenido a través de la Historia de la Filosofía:

La posición desde Aristóteles juega un papel esencial, ya que “no es el lugar donde algo se encuentra (la localización), sino una determinada forma de ocuparlo: por ejemplo, sentado o de pie” (Comte-Sponville, 2001).

Ferrater (2000) le otorga el sentido tético a la posición, ya que forma parte de la tesis, siendo “lo que se pone en el acto de poner en la tesis”. En Kant poner está muy estrechamente ligado a dar y lo dado, cobra sentido, ya que le impone al significado relación y orden.

Ancla, modo, relación y orden forman parte de la función ponente, que en el pensamiento Kantiano conforma el entendimiento, equivale en este sentido a la síntesis. Es decir, para constituir una posición, emprender un conocimiento y generar un entendimiento, aquello que se torna en posesión lleva implícito la tesis (en el sentido filosófico y no en el sentido científico) y la síntesis, ya que sin ello “el conocimiento no sería posible” (Ferrater, 1999).

La posición para Kant también es una característica de la existencia, no refiriéndose al ser como predicación, sino como la posición de una cosa (Ferrater, 1999), demostrando la espacialidad del ser, la acción en el ser, y su conformación, elementos trascendentales para la definición del concepto en su mundo, en el cual está implícita la “acción de poner”, que es la posición.

Para Fichte citado por Ferrater (1999), poner consiste en reconocer y ese acto de reconocer implica un producir existencia (Ferrater, 1999). La **posición**, entonces también implica, explorar concienzudamente algo, distinguirlo de entre los otros, extraer la diferencia respecto a lo que lo circunscribe.

En el marco de la “conciencia intencional” (Ferrater, 1999) se ubica la **posición** en Husserl, de acuerdo con los cambios de experiencia como productos de vivencias voluntarias de fenómenos, ya que la conciencia para él es acción que constituye un mundo. Según esa acepción, la **posición** se convierte en situación elástica, temporal y con lógica intencionada (Gausa y otros, 2001) que construye mundos, haciéndose más pertinente para un proceso de concepción arquitectónica transversal y disruptivo.

Sartre según Ferrater (1999), afirma que “no hay conciencia que no sea posición de un objeto trascendente (...) no hay conciencia sin contenido”. Se esclarece de esta manera que para llegar a la posición debe tenerse una tesis sustentada, que ha sido establecida según las sustancias y circunstancias de quienes la proponen.

La definición de posicionamiento en el Diccionario Metápolis de Arquitectura Avanzada (Gausa y otros, 2001) revela impermanencia, singularidad y autonomía en el carácter de la posición, precisado mediante: “intención, criterio operativo y maquinaciones activas; abiertas al cambio y a la reacción, al estímulo de lo variable y lo nuevo” (Gausa y otros, 2001), haciendo necesaria la “selección precisa de aquellos datos operativos susceptibles de

ser procesados de cara a la acción (...) Capaz de formular criterios más que seguir modelos” (Gausa y otros, 2001). Evidenciando que se aleja de lo estructurado, rígido, para entregarse a la incertidumbre y flexibilidad.

“Posición equivale a la síntesis que hace posible el conocimiento” (Echeverri y Echeverri, 2001); constituyéndose en un ensamblaje de elementos y componentes que conforman el argumento de una tesis para la generación de conocimiento, en cuyo ámbito y límites se arraiga la acción de la posición.

Las perspectivas presentadas acerca de la posición desde la filosofía y la arquitectura confirman el carácter polisémico, que es inherente a esta definición tanto para quien propone la arquitectura como para quien la observa, estudia y experiencia. Es así como en las diferentes concepciones de posición están implícitas: estrategias y criterios, anclas y fugas, ajustes y desajustes, sustancias y circunstancias, aperturas y cierres, concreciones y difusiones, relaciones y disposiciones, mostrando a partir de su esencia, puntos de vistas y formas de pensar, mirar y hacer; construyendo así, la disposición y actitud respecto al lugar y contexto sobre el que se localizan.

Las posiciones y los enfoques se ven cristalizados mediante las teorías, obras, textos, invenciones, etc. En este caso, no se contempla explicar el pensamiento del autor y la influencia que sobre sus teorías tiene el contexto, sino que se trata de explicar el producto de su práctica, es decir, la obra como la reunión sinérgica de conocimientos, que es indicio en el estadio para el desarrollo de las posiciones aquí conceptuadas. Es entonces que estas cristalizaciones (obras), elaboradas en colectivo o en solitario, conformarán el testimonio a través del cual, se ha transitado, tomándolas como referencias y puntos de partida, para configurar enfoques, conceptos, textos y contribuciones en la formación de otras posiciones mediante la docencia en arquitectura.

Se estudiarán e interpretarán las posiciones, enfoques y productos de arquitectos y culturas primigenias, para develar sentidos, conservando su singularidad en el contexto del cual forma parte, “dirigido a buscar el significado que una acción tiene para quien la realiza y su estructura subyacente” (Hurtado y Toro, 2001, p. 102). Más que resaltar la perspectiva general de la cultura, el autor, arquitecto o artista, se pretende mostrar otra forma de ver lo expuesto, de entrar en un mundo de conjeturas, su-

posiciones y especulaciones que en el trayecto son argumentadas, mostrando otros modos de ver la arquitectura.

Los productos, enfoques y posiciones que se expondrán a continuación pertenecen a diferentes épocas, y se exploran desde una conjugación de textos, teorías, contextos, experimentaciones, experiencias. Las posiciones expuestas aquí, se han seleccionado tras un proceso incidental, en donde la elección de cada una de ellas, se basa en el conocimiento teórico de las circunstancias que definen el con-texto<sup>3</sup> en el cual se inserta o se va insertando la arquitectura, ofreciendo, de esta manera, una mirada múltiple y transversal, que muestra la heterogeneidad de perspectivas desde las cuales se mira, observa, reflexiona, concibe y se construye el mundo arquitectónico.

La posición en la arquitectura se define entonces como: el modo en que se opera para concebir y construir, la expresión que esta adopta ante el contexto; la perspectiva desde la cual se mira y observa, las herramientas bajo las cuales se experimenta; las sensaciones que produce a través de sus experiencias; las percepciones que origina; las conjeturas que infiere y las otras gestaciones que estimula.

Son múltiples las situaciones y dimensiones que puede gestar la posición desde la cual se proyecta la arquitectura.

Los objetivos planteados en la arquitectura posmoderna apuntan hacia una producción que simultáneamente, recoja y anule todas las maneras posibles de construir, hacia obras que sean al mismo tiempo crítica y creación, arquitectura y reflexión sobre arquitectura. Cada edificio construido implica, entonces, una visión particular y un determinado entendimiento de la arquitectura, una parcialidad que, como diría Venturi, es una parcialidad propia del arquitecto. Para dejar penetrar en su obra todo aquello que la rodea —desde la historia más lejana hasta la realidad más inmediata— el arquitecto ha de aislarse previamente de su influencia y definir su posición; solo así será capaz después de reorganizarlo de acuerdo con unas leyes propias.

---

<sup>3</sup>En este sentido, contexto, se refiere tanto a las circunstancias que envuelven como al basamento fundamental de ese contexto.

Aunque el propósito de construir un edificio fuera simplemente la expresión personal o el reflejar fielmente un entorno sociocultural, esto no se logra hasta que el arquitecto no define su posición frente a la forma, su manera de construir. La consciencia de esta manera propia es un factor fundamental en la práctica profesional y es ahí donde encuentra su razón de ser la necesidad de crítica, de una crítica constante aplicada sobre el propio quehacer del arquitecto (Muñoz, 2012, pp. 82–83).

En la actualidad, desde la Arquitectura, es propicio que cada actor (individual o colectivo), busque y exprese desde su propio fundamento, cultivando una posición propia, abierta, que se empape del contexto (ver figura 1) y asuma distintas perspectivas de acuerdo con lo que acomete; estamos inmersos en un mundo globalizado en el cual, el conocimiento está hiperconectado; el lugar, la base y la realidad ya no son comunes, sino colectivas, compuesta de múltiples heterogeneidades relacionadas y es por ello que quienes actúan en esta era, están llamados a preparar sus propias bases, “en estos momentos la arquitectura se puede diseñar, sólo después que hemos creado nuestros propios fundamentos para que esto suceda” (Ir a video, 8/TV, 2012). Conocimiento que viene del testimonio y la experiencia, ya que hoy es la obra de arquitectura la que contribuye a construir el conocimiento.

Sobre las posiciones, enfoques, y productos que aquí se muestran: se han realizado conjeturas y suposiciones, se han elaborado hipótesis, se ha interpretado desde su contexto y por último, se han criticado desde un territorio que coliga algunas o una de las circunstancias con nuestro medio. La posición en arquitectura puede obrar desde un enfoque filosófico o crear uno propio, pudiendo haber posiciones con filosofía propia.

Existen enfoques en la arquitectura, que parten desde una teoría arquitectónica realizada por otro, desde obras arquitectónicas y también desde elementos de obras. Esto, constituye una aplicación que, en formas sucesiva, puede transformar esta práctica en sumideros de arquitecturas ya vistas, probadas, obsoletas, lo cual no es interés de este libro. Por el contrario, la posición propia en la arquitectura proveniente o no de una interpretación de posturas filosóficas, sociológicas, generan fuentes de creación que, desde

la perspectiva de este libro, constituye el camino que hay que andar para transformar el hábitat de los contextos latinoamericanos, suramericanos, hispanoamericanos, iberoamericanos, etc.

Basados en la siguiente afirmación: “La civilización europea es una civilización del conocimiento (del logos, de la palabra). Hace depender el actuar del conocer (cogito ergo sum). La civilización americana es una civilización pragmática, de la acción (“existo porque hago”)” (Campàs, 2010). Las posiciones en arquitectura se esbozarán desde una diversidad de enfoques, tanto prácticos como teóricos, para determinar desde una visión empírica, cuyo locus de enunciación es el latinoamericano, el sentido que pudiese inferirle a cada una de estas posiciones.

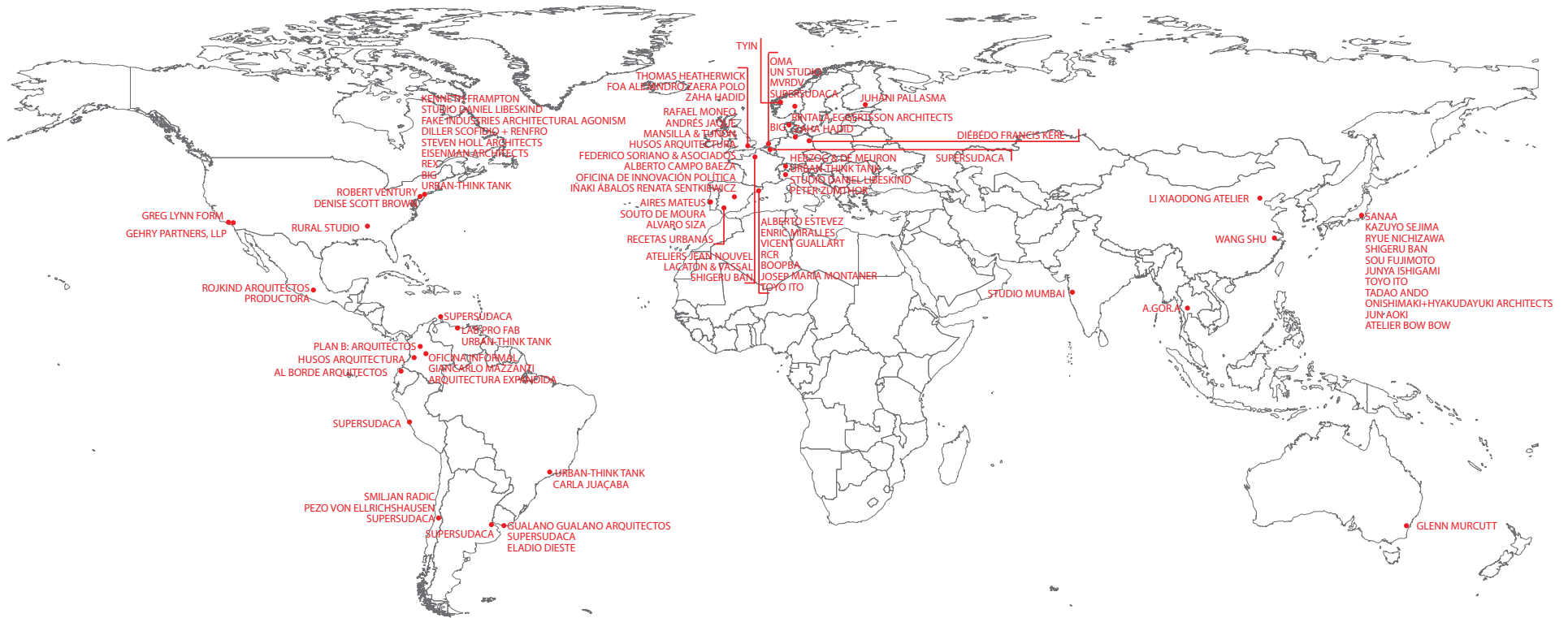


Figura 1. Posiciones arquitectónicas alrededor del planeta.

Fuente: Elaboración propia.

Agrupaciones	POSICIONES													
DESDE LA CUATERNIDAD	Habitar el agua	Vivir la aridez												
	Etnia Añú	Etnia Wayú												
DESDE LA EXPERIENCIA	La arquitectura del fenómeno	Desde la sensibilidad corporal	De austera materia y desmesurada espacialidad											
	Steven Holl	Juhani Pallasmaa	Peter Zumthor											
DESDE EL SER	Siendo otro													
	Sou Fujimoto													
DESDE LA SITUACIÓN	Cotidianidad en alteridad													
	Andés Jaque													
DESDE EL PAISAJE	Irregularidad desmesurada	La densa idea de lo sutil	"De contorno edificado"											
	Enric Miralles	RCR	José María Sanchez García											
DESDE LA TÉCNICA	En compromiso con la naturaleza	DESborde de posibilidades	Las posibilidades de un ladrillo											
	Fruto Vivas	Al bordE Arquitectos	Eladio Dieste											
DESDE LA TECNOLOGÍA DIGITAL	La arquitectura fabula desde la genética	La arquitectura de la Teratología	Bajo lógicas Geo-lógicas	"Las especies de la arquitectura"										
	Alberto Estévez	Greg Lynn	Vicent Guallart	Alejandro Zaera Polo										
DESDE LA TRANSFERENCIA	Cuando se impone lo foráneo	De la adopción a la síntesis												
	Arquitectura Colonial	Carlos Raúl Villanueva												
DESDE LA CONJUGACIÓN	"Entre luz blanca y sombra negra"	Entre oriente y occidente												
	Louis Kahn	Tadao Ando												
DESDE LA DALÉCTICA	Supremacía del objeto	"Dios está en los detalles"	Inversión de lo establecido	En otro orden de ideas	Razón poética construida	Desnudar la arquitectura	Desocupación de la materia	Ante contextos intangibles	En búsqueda de la Deconstrucción	"La belleza termo-dinámica"	Derrumbando cánones de la arquitectura	Anulando las fronteras en arquitectura	En anti_tesis	
	Le Corbusier	Ludwig Mies van der Rohe	Rem Koolhaas	Selgas Cano	Alberto Campo Baeza	Lacaton & Vassal	Aires Mateus	Daniel Libeskind	Peter Eisenman	Iñaki Ábalos	Diller & Scofidio + RENFRO	SANAA	FEDERICO SORIANO	
DESDE LA DESVIACIÓN	En el intersticio de la LEY	Técnicas alternativas	La fortuna de la crisis											
	Santiago Cirugeda	Shigeru Ban	Diébédo Francis Kéré											
DESDE LA EMERGENCIA	Diáspora para la reivindicación del SUR	Reprogramando desde las obsolescencias	Simpleza cartesiana	"La hipo- en el hiper-"	Desde la periferia mediática y arquitectónica									
	Supersudaca	LAB.PRO.FAB	Productora	Hipo-tesis	Zoohaus									
DESDE EL ESPECTÁCULO	Voluptuosa informalidad	"La transparencia del mal"	... Y el icono se hizo arquitectura	Arquitectura del desasimiento tecnológico	Irrumpir la invasión para dar comienzo al espectáculo	En ruptura con la masculinidad								
	Frank Gehry	Jean Nouvel	BIG Bjarke Ingels Group	Michel Podjkind	Urban Think Tank	Zaha Hadid								

Figura 2. Agrupaciones de posiciones a interpretar.

Fuente: Elaboración propia.

Desde la diversidad y diferencia en las posiciones, se establecerán agrupaciones (ver Figura 2) que se comprenderán como nodos de articulación de opciones. Estos nodos conforman redes de relación referencial, no constituyen lugares de anclaje y replicación, sino acentos de transferencia para la reinterpretación y la gestación de formas otras desde la arquitectura, ya que agrupan posicionamientos referidos a enunciaciones conceptuales.

El orden de aparición dado a la agrupación de las posiciones comprende un tránsito que va desde la forma más consciente de concebir el habitar, hasta su forma más “espectacular”, para el consumo de la imagen arquitectónica, que en ocasiones se apoya en la dialéctica para su conformación. La secuencia de estas agrupaciones no significa una gradación de la una a la otra, sino una relación de afinidad con respecto a la anterior. De estas trece agrupaciones, para este libro, se han desarrollado seis y se ha indagado, sobre diez arquitectos pertenecientes a estos grupos nodales.

Se desglosan aquí las características generales de los nodos que articulan las posiciones infiriendo cada una de las teorías, prácticas y experiencias de los autores y arquitecturas a estudiar:

**Desde la cuaternidad**, nodo conformado por aquellas arquitecturas íntimamente relacionadas con un sabio habitar que conduce a una vida buena en relación con el contexto, la cultura y el SER. La forma de “Habitar en el agua” de la Etnia Añú y el “Vivir en la aridez” de la etnia Wayú, se han considerado modos arquitectónicos dentro de esta concepción.

**Desde el SER**, en mayúsculas, ya que aquí discurre todo lo referente a su antropometría, experiencia, cultura, contexto y la provocación por descubrir mundos nuevos mediante su cotidianidad. Es “Siendo otro”, a través de la arquitectura de Sou Fujimoto, que se demuestra como es una arquitectura que entiende esencial y activamente el SER, en este caso un ser mestizo perteneciente a la Cultura Oriental que se encuentra en plena occidentalización y logra mantener el sentido híbrido de ambas culturas.

**Desde la situación**, en su triple acepción, como suceso cotidiano, como localización y como construcción deliberada de un momento según el Situacionismo. Se indaga en una arquitectura que aborda la cotidianidad desde diversas nociones, ahondando en una posición definida como la “Cotidianidad en “alteridad” accionada por el Arquitecto Andrés Jaque.



**Desde la dialéctica**, se manifiesta como un diálogo en oposición con lo establecido, este constituye el nodo de mayor ocupación para el estudio de las posiciones, por ello sólo se han desarrollado tres posiciones trascendentales en la arquitectura: La dialéctica entre arquitectura académica y arquitectura del objeto puro, desarrollada a través de la posición de la “Supremacía del objeto” desde donde se comprende la arquitectura LeCorbuseriana. La dialéctica entre lo horizontal y vertical, en búsqueda por el espacio exento, mediante la “gracia” de Mies que busca a un “Dios (que) está en el detalle”. La dialéctica de la “Inversión con lo establecido” desplegada en la arquitectura de Rem Koolhaas, ante las tradiciones modernas, estandarizadas, y consumidas desde una aceptación ciega.

Dentro de la concepción **dialéctica** de la arquitectura, también se encuentran arquitectos como: Lacaton & Vassal, que, ante una arquitectura vestida, que oculta su verdadera esencia, trabajan una arquitectura que revela, desnuda y libera dichas esencias. Selgas Cano, cuya posición frente a la arquitectura y su contexto va “En otro orden de ideas”. Alberto Campo Baeza, conjuga su arquitectura en la antítesis de la “Razón poética construida”. Aires Mateus desarrolla su arquitectura entre la ausencia y la presencia, mediante la “Desocupación de la materia”, para colmarla de espacio habitable. Daniel Libeskind, elabora su arquitectura mediante la dialéctica de un contexto intangible y contexto visible. Peter Eisenman, ante la construcción de la arquitectura asume una “Búsqueda de la deconstrucción”. Diller & Scofidio, desde lo establecido y lo solicitado, “Derrumban los cánones de la arquitectura”. Iñaki Abalos (2001) antepone la belleza termodinámica a la belleza tectónica.

**Desde la técnica**, se destinan a esta agrupación los arquitectos que laboran la arquitectura desde la habilidad constructiva conjugada con el conocimiento de procedimientos tecnológicos constructivos para conformar espacios desde configuraciones singulares. Por ejemplo, el “Compromiso con la naturaleza” y el “DESborde de posibilidades técnicas, ejercidas por el Arquitecto Fruto Vivas y el estudio Al Borde arquitectos, respectivamente. Otras formas de desarrollo de la técnica en la arquitectura se revelan desde un Ingeniero Uruguayo, Eladio Dieste, cuyos magistrales espacios, surgen desde “Las posibilidades de un ladrillo”.

**Desde las Tecnología Digitales**, que se asimilan como apoyo a una visión que trasciende los cánones de la arquitectura, se forja un camino para la aparición de otros órdenes y otras formas, que devienen de una lógica binaria, difusa teratológica y de alteridad genética. Este nodo lo conforman: Greg Lynn con una arquitectura que surge desde el mundo digital para conformar una arquitectura teratológica y Alberto Estévez a partir de una arquitectura que fabula con la genética, buscando crear otro orden arquitectónico. Dos arquitectos más que desarrollan su arquitectura desde la tecnología son: Vicente Guallart, “Bajo lógicas geo-lógicas” y Alejandro Zaera Polo, mediante “Las especies de la arquitectura”.

**Desde la Transferencia**, constituyen arquitecturas gestadas desde otras latitudes y otros órdenes del conocimiento que se han posicionado en territorio venezolano. Unas han transferido las características propias a nuestras latitudes, imponiéndose como el caso de la Arquitectura colonial, que impuso un orden de vida, construido bajo un diálogo dominante entre la tecnología foránea y la encontrada por los españoles durante la conquista. Otras han hecho sinergia con el medio y se han adaptado a las condiciones del paisaje, aportándole características que potencian la arquitectura venezolana, como el caso de Carlos Raúl Villanueva, con la “Síntesis de las Artes”, tan buscada por Le Corbusier, en la Ciudad Universitaria de Caracas.

**Desde la conjugación**, se compone de arquitecturas que se encuentran entre dos mundos y logran sintetizarlos. Mundos que se refieren a formas de pensamiento, y culturas: Louis Kahn, según Montaner (1999) “constituye un caso único en la historia de la arquitectura del siglo XX. Kahn es no sólo crucial para la arquitectura norteamericana de los años cincuenta, sino de todo el panorama internacional en su evolución de la tradición del Movimiento moderno a la llamada situación posmoderna” (p. 62). Kahn, a través de su arquitectura, conjuga tradición moderna, inversión en los modelos compositivos modernos, con una noción conceptual, lograda desde la pregunta “¿que quiere ser el edificio?”. Tadao Ando, construye oriente mediante la presencia material de occidente, trabaja la elogiada sombra de los espacios interiores orientales, desde la rotundidad material del concreto, busca desde la luz exaltar las sombras. SANAA, hace de la materialidad una infralevedad, de la transparencia un juego de reflejos, de lo rotundo algo fraccionado, de la diafanidad la difusión, trabajan la materia arquitectónica generando transformaciones en el espacio de lo leve, “anulando las fronteras en la arquitectura”.

**Desde el espectáculo**, es una agrupación que además de pertenecer al “Star System” de la arquitectura, incluye otras acciones arquitectónicas que se imponen abruptamente en territorios de lógicas ajenas. Es aquí donde se hace arquitectura para protagonizar. Desde esta perspectiva se han incluido: Frank Gehry, desde la “voluptuosa informalidad” de su arquitectura, ha generado un modelo como fuente de revitalización de las ciudades, que se ha convertido en “marca mundial”. Jean Nouvel, a partir de la máquina para la visión, busca marcar pauta en las ciudades de arquitectura más emblemática del planeta, por ejemplo, Barcelona, en donde se ha mofado de toda una ciudad desde el ícono de la Torre Agbar. BIG, Bjarke Ingels Group, hacen de la arquitectura un ícono, y de un ícono hacen arquitectura. Michel Rodjkind, dominado por las potencialidades de la Tecnología Digital, explora en apariencias arquitectónicas atractivas, dejando en segundo plano, el cometido primordial de la arquitectura, el “habitar”. Urban Think Tank, se adueñan de formaciones e improvisaciones habitables informales en edificaciones, caso Torre David, mediante reportajes que se publican como libros monográficos, que incluyen un proyecto de rehabilitación a la manera tradicional de Europa contemporánea, aprovechándose de la miseria y lo marginado para irrumpir mediante “esperpentos” en un paisaje ajeno a sus lógicas; todo esto por el espectáculo. En “Ruptura con lo masculino”, Zaha Hadid proyecta y construye una arquitectura de fluencia horizontal en donde destaca como la DIVA, en las más codiciadas pasarelas de arquitectura.

**Desde el paisaje**, constituye un nodo conformado por estudios de arquitectura que trabajan desde las potencialidades del paisaje, actuando desde sus lógicas o en contraste a ellas, logrando una armonía espacial que discurre entre la naturaleza o urbanidad. Enric Miralles, a través de su “Irregularidad desmesurada”, logra componer informales y singulares obras de arquitectura haciendo sinergia con el paisaje. RCR, estudio de arquitectura catalán, desde una exquisita abstracción, la densa idea de lo sutil y una marcada agudeza en los múltiples registros de la materialidad, conforman una conjunción armónica entre el paisaje y la arquitectura. José María Sánchez García, enmarca el paisaje desde sus contornos edificados.

**Desde la desviación**, desde esta óptica, se conjugan extravíos en el acometimiento de la arquitectura dentro de los marcos urbanos acordados y el desvío en el uso de los materiales: Santiago Cirugeda, que desde sus recetas urbanas trabaja “En el intersticio de la Ley”, entremetiéndose en los vacíos de las normas urbanas. Shigeru Ban, que hace del rollo del cartón catedrales de luz y espacios de cobijo para el hombre en momentos de emergencias.

**Desde las emergencias**, conformado por colectivos y estudios de arquitectos jóvenes de Hispanoamérica que se integran mediante una o varias disciplinas, constituyen un frente al monismo del papel de arquitecto en la arquitectura y la sociedad, y a la jerarquización de los roles dados. Son realidades, heterogéneas, abiertas, aceleradamente actualizadas, conectadas, que si bien laboran en el ámbito de la arquitectura comienzan a permear otras formas del conocimiento y a gestar híbridos desde su experiencia ampliando las posibilidades de autoorganización y supervivencia de la arquitectura: Supersudaca, un grupo de arquitectura ubicado en diferentes latitudes geográficas, conformando sus acciones como un llamado de atención de una producción suramericana que se enfoca en circunstancias antes no vistas, constituyen una “Diáspora para la reivindicación del sur”. LAB.PRO.FAB, como una tripartita que busca el mestizaje de las acciones entre lo experimental, académico y profesional, logrando “reprogramar desde las obsolescencias”, lo ecológico, social, las inteligencias colectivas y tecnológico, persiguiendo un cambio estructural en el modo de construir del continente. Productora, oficina de arquitectura establecida en México, elaboran proyectos desde la “simpleza cartesiana”, que dentro del boom de activismos de arquitectos de la joven generación constituyen un acento desde las emergencias, su método, sus estrategias expresan una racionalidad que proyecta una limpia belleza. Hipotesis, es una iniciativa documental desde la arquitectura como hipótesis en hipertextos declarados, “La hipo —en hiper—”, constituido como un medio digital de intercambio de textos, regidos bajo un tema establecido, transformando al emisor en receptor y viceversa. Zoohaus, desde la red establece acciones localizadas en la periferia arquitectónica, como por ejemplo inteligencias colectivas que desde 2009 se dedica a registrar sistemas no estandarizados en la arquitectura.

**Desde la experiencia,** arquitectura que se imagina, idea, concibe, y materializa a partir de la percepción total, desde todos los sentidos del ser humano, que busca vivirse desde la corporeidad, exaltando las percepciones humanas. En este sentido se agrupan: Steven Holl, acciona su arquitectura desde lo que es arrojado ante el mundo como fenómeno, hace del espacio arquitectónico una experiencia fenomenológica. Juhani Pallasmaa, incide en la corporeidad del SER, buscando estimular las percepciones periféricas y descentradas que han sido olvidadas por la modernidad. Peter Zumthor que, desde una austera materia, desmesura la especialidad.

Capitulo 1

Desde la cuaternidad

Habitar el agua.	
Los Palaftos desde su arquitectura	31
Vivir en la aridez.	
Los Wayú desde su arquitectura	33

**CAPITULO 1****DESDE LA CUATERNIDAD**

Concepto acuñado por Heidegger en sus conferencias “La cosa” (Heidegger, 1949a) y “Construir habitar y pensar” (Heidegger, 1994b) y que se ajusta a las características esenciales que poseen las posiciones pertenecientes en este grupo. “Haciendo cosa, la cosa hace permanecer a los Cuatro unidos —tierra y cielo, los divinos y los mortales— en la simplicidad de su Cuaternidad. Una Cuaternidad que está unida desde sí misma.” (Heidegger, 1994, p. 131). La tierra representa y es la que proporciona y soporta los paisajes sobre los que se asienta el hombre; el cielo simboliza el constante paso del tiempo, y la ocurrencia de los fenómenos naturales; los divinos “los mensajeros de la deidad” (Heidegger, 1994, p. 131), los dioses, el Dios o los ídolos; los mortales, son los hombres. Estos cuatro conforman una unidad, en la que “se pertenecen mutuamente” (Heidegger, 1994, p. 131). Y es desde el construir que puede erigirse un habitar en donde los hombres se encuentran en la cuaternidad del habitar cuyo rasgo fundamental desde Heidegger es el cuidar.

En esa posición se agrupan las culturas primigenias de la región zuliana: Los Añú con su modo de habitar el agua mediante la arquitectura palafítica y los Wayú a través de su forma de morar en un ecosistema dominado por la aridez y la dispersión.

**Habitar el agua. Los Palafitos desde su arquitectura**

Los palafitos son las construcciones primigenias que ocuparon los espacios de la cuenca del Lago de Maracaibo, se encuentran dispuestos sobre el

agua y dependiendo de la etnia a la que pertenezcan, diferencian sus formas de organización sobre la misma. Por ejemplos los palafitos pertenecientes a la etnia Añú se encuentran dispersos dentro de la Laguna de Sinamaica y el medio de conexión lo constituye el agua, mientras que en la zona de Ceuta se encuentran conectado por caminerías sobre el agua que proporcionan conexión entre ellos y la tierra firme<sup>4</sup>.

Según Codazzi (1841) en su Resumen de la Geografía de Venezuela, los palafitos son “casas, cubiertas de enea y fabricadas sobre estacas a pocos pies sobre el nivel de las aguas”<sup>5</sup> (p. 462). Gasparini y Margolies (1986) en su libro “Arquitectura Popular de Venezuela” afirman que en la nuevas construcciones en la Laguna de Sinamaica se conservan las costumbres de construcción tradicional:

La mayoría de las nuevas construcciones también repiten la técnica antigua, primero hincan los palos, luego se pone la estructura de horcones, le sigue el techo y, al final, se coloca el trenzado de las paredes de enea. La casa palafítica tradicional tiene usualmente una sola pieza y, a un lado, una adición que sirve de cocina y lavadero.

Andrés García (1991), en su artículo: “El palafito. La casa primigenia” los considera una:

(...) respuesta acertada al sol inclemente y a la necesidad de protección nocturna ante el acoso de los animales... fieras, alimañas o simplemente la plaga de mosquitos. Allí el hombre se aisló y levantó sus zancos sobre el surco de los caños, ríos y lagunas, para recibir la atemperada brisa que surca sus cauces. Allí los palafitos, que como mangles emergieron sus raíces de aéreas pretensiones. Allí los pobladores del agua, que al igual que los de la tierra han elegido su elemento como el seno de sus mitos (p. 60).

---

<sup>4</sup> Se recomienda para profundizar sobre el tema la lectura del libro “La arquitectura del petróleo” de Pedro Romero (1997).

<sup>5</sup> Ver Gasparini y Margolies (1986).



Si bien estas explicaciones definen formal y constructivamente el palafito, infiriendo una respuesta sensible al contexto, no hacen énfasis en las condiciones espaciales que estos proporcionan y en el significado cultural que está implícito en su espacialidad. Gracias a los materiales constructivos, el palafito se comporta como un tamiz, que no es sólo climático, sino también experiencial, creando una atmósfera vibrante en penumbra texturada por la luz y la sombra, permitiendo entrever constantemente el movimiento del agua y destellos provocados por la superficie reflexiva de la misma, efectuando pautas sincronizadas con el desplazamiento natural del agua, entre acentos de luz y sombras. En simultaneidad se puede sentir la brisa filtrada del aire a través de los intersticios entre las barras de caña. Todos estos atributos crean un medio en donde se logra habitar en penumbra texturada las condiciones de impermanencia del agua y los efectos que este provoca con los cambios atmosféricos. Es entonces que estando dentro, también se percibe con mayor dramatismo lo que significa pertenecer a una cultura que deviene del agua. Lo que constituye una arquitectura derivada de la cosmovisión de esa cultura.

### **Vivir en la aridez. Los Wayú desde su arquitectura**

La etnia Wayú, ubicada en la región Nor-occidental del Estado Zulia, bajo un clima semi-árido, se dispone sobre el territorio de manera “nómada, temporera, pastores nómadas”, ya que consideran honroso cualquier trabajo que implique desplazamiento y el hacer recorridos para visitar a familiares, etc. (Gasparini y Margolies, 2005, p. 260).

Sus asentamientos los conforman a través de moradas muy separadas o cercanas compuestas por espacios temporales de larga o corta duración, cuyos moradores poseen vínculos de consaguinidad (Gasparini y Margolies, 2005). Se pueden distinguir dos tipos: la primera, constituida por un espacio básico y la segunda, por un conjunto de construcciones<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Ver Gasparini y Margolies (1986).

La primera, lo denomina Gasparini y Margolies (2005) como un rancho común, constituido por:

(...) un techo de una sola agua, con latas de cardón aplana-  
do, con el lado más bajo cerrado para protegerlo del viento,  
lo llaman pinche, piche o miche; a veces les basta con cua-  
tro estacas y cubiertas de cualquier modo para abrigarse  
contra el sol; de esta forma hacen sus primeras habitaciones  
en las rozas de sus sementeras, y las llaman rumas (p. 264).

El segundo tipo es descrito Gasparini y Margolies (2005) de la siguiente manera:

El grupo de construcciones separadas conforman el núcleo habitacional de la familia Wayú se compone, generalmente, de las siguientes piezas: vivienda, enramada, cocina, trojas y corral. Los espacios habitables tienen carácter “desecha-  
ble” y las chozas levantadas con alguna intención de dura-  
bilidad también tienen detalles tecnológicos y estéticos muy rudimentarios. Siempre usan materiales de recolección, en-  
tre los que domina el cardón seco en tiras. La vivienda es una estructura rectangular con techo de dos aguas que carece de divisiones. Es la construcción más cerrada, bastante oscura, destinada al descanso nocturno. Ña tradicional está hecha de varillas o tablitas de yojotoro, el corazón seco del cardón. El techo está cubierto con palmas, conchas de cují o también yojotoro. En la Alta Guajira se dio una vivien-  
da semicircular con paredes rústicas de bahareque y techo de cañizo.

Nunca falta la enramada (o lumá), el elemento construc-  
tivo más propio de los Wayú. Es una especie de cobijo de ramas colocada horizontalmente o de dos aguas; no tiene paredes y toda la estructura la conforman unos seis u ocho palos hincados. Es el sitio de estar sombreado, donde la gente se reúne, recibe visitas, las mujeres tejen y donde no faltan los chinchorros para descansar en el lugar aireado.

Si para una determinada celebración familiar fuera necesaria una enramada adicional, esta se construye rápidamente. Por eso puede haber más de una en el conjunto residencial.

La cocina, protegida por un paravento, está separada de la vivienda. Es de planta rectangular y puede estar total o parcialmente techada. También las paredes tienen muchas aberturas o separaciones entre los elementos constructivos. La pieza fundamental es el fogón, casi siempre compactado con barro sobre un mesón (pp. 264–269).

También construyen una troja que es una especie de mueble exterior donde guardan objetos y alimentos.

El Wayú habita la aridez desde la diferencia de espacios en separación y distintas expresiones de acuerdo con las actividades y a la temporalidad desde la que se habita cada espacio. La vivienda básica, construida a partir del esquema más elemental de vivienda: una cubierta y un soporte, que en oportunidades aprovecha la diferencia de nivel del terreno, para compensar la cubierta a un agua sin eliminar el soporte y protegerse de los fuertes vientos y el inclemente sol. El espacio habitable queda delimitado por una cubierta con una densa, pero sutil sombra, que teniendo tres o dos de sus caras abiertas, se esconde tanto del sol como del viento.

Cuando la vivienda, la constituye un conjunto de construcciones dispersas, debidas a su dimensión cultural y climática, su pertenencia territorial se define hasta donde alcanza la mirada y en presencia de un clima hostil, permite a los espacios respirar y transpirar por el mayor número de caras posibles, también el material con el cual están contruidos tanto cubierta como paramentos permiten acumular agua en su interior, durante los períodos de lluvia, la cual es evaporada durante el día y ayuda a disminuir las temperaturas interiores. En cuanto a las características espaciales, siendo ésta una cultura “nómada”, y con las condiciones ya descritas genera atmósferas espaciales distintas: la enramada, el espacio colectivo y de múltiples opciones, es un lugar con una sombra densamente ligera; la vivienda espacio íntimo es la zona de la penumbra; y la cocina un espacio texturado por la luz y la sombra, disminuye el impacto de la arena en los alimentos, dejando entrever hacia el exterior. En este conjunto, los espacios de trabajo

y colectivo permiten el dominio visual del territorio. Es así, como la vivienda Wayú se construye para ocultarse del sol y exponerse sutilmente a las brisas y actuar como panóptico en el territorio.

Dos poblados primigenios que dejan desde una sinérgica relación con el medio y desde un conocimiento notorio de su cultura, aportes de una arquitectura que se encuentra, como lo expresa Heidegger en cuaternidad, habitando y construyendo sabiamente en relación armónica con todas las dimensiones contextuales de su tiempo, cultura, medio y SER humano. Son arquitecturas que surgen desde las contradicciones del mismo lugar para hacerlo habitable de acuerdo con sus principios.

Capitulo 2

Desde el ser

Siendo otro. Sou Fujimoto	38
Primer estadio: “Entre el nido y la cueva”	39
Segundo estadio: “Habitar en superposición, alineamiento y dispersión”	42
Tercer estadio: “Relaciones de anidamiento y recurrencia”	46

## CAPITULO 2

### DESDE EL SER

En esta agrupación, el ser es entendido como verbo y como sustantivo. Verbo que desde la acción incorpora al sujeto en la realidad y como sustantivo como el ser que actúa sobre la realidad. Es entonces, que una arquitectura que se ha posicionado desde el ser busca que el ser humano, sea actor principal de la experiencia del habitar, potenciando sus posibilidades, ampliando sus mundos, ayudando a descubrir nuevas cotidianidades en su forma de habitar. Ésta es una arquitectura conjugada desde el ser en su contexto íntimo y urbano, mediándolo desde múltiples opciones. Arquitectura que se piensa en su conformación física, cultural, urbana, espacial, que se sumerge en el origen para derivar las nociones fundamentales de la experiencia e interacción entre el ser y la arquitectura, entre la experiencia humana y las formas de habitar y entre la arquitectura que es ser con su contexto.

En esta posición se presenta el trabajo del arquitecto Sou Fujimoto, como una arquitectura que surge desde la experiencia de un ser otro, que deriva entre la occidentalización, sus raíces orientales, el origen del habitar y las percepciones en las formas de vida urbana de las ciudades japonesas.

#### Siendo otro. Sou Fujimoto

Sou Fujimoto, como arquitecto se revela como otro, busca crear espacios para el otro e indaga en la posibilidad de que la arquitectura sea otra. Este arquitecto, luego de culminar su carrera, no se incorporó a trabajar en el

estudio de maestros establecidos, sino que pasó años investigando, experimentando y desarrollando sus propias ideas sobre la arquitectura dentro de la Academia, al culminar las relaciones de investigación con la Academia, decidió abrir su propio estudio (Worral, 2009). Sin embargo, como cualquier devoto, tiene en su estudio una fotografía de Albert Einstein.

Producto de su investigación académica, experiencia y práctica arquitectónica Sou Fujimoto elabora un manifiesto de otra arquitectura que le titula como “Futuro Primitivo” (Fujimoto, 2010c, p. 22), en donde esboza a través de 20 puntos, su visión sobre la arquitectura. Es, desde este manifiesto y su obra arquitectónica, que en esta investigación se determinan tres estadios en su arquitectura, a través de los cuales se ha podido determinar su posición como “Siendo otro”. El primer estadio, “entre el nido y la cueva” (Fujimoto, 2010c, p. 22), arquitecturas que son nido queriendo ser cueva, están a medio camino entre oriente y occidente, son inmueble siendo mueble. Son soporte y cobijo utilizado como mobiliario. El segundo estadio, está conformado por obras que se habitan entre las correspondencias dadas por superposición, alineamiento y dispersión, donde los volúmenes-espacios prototipos mantienen su integridad. el tercer estadio, está compuesto por las relaciones de recurrencia y anidamiento, donde la recurrencia consiste en incluir la idea de totalidad como un elemento de esa totalidad y el anidamiento es para Fujimoto “un lugar en el que el interior y exterior se funden” (Fujimoto, 2009a, p. 97). De esta manera se paso al primer estadio.

*Primer estadio:*  
*“Entre el nido y la cueva”*

El mundo de la otredad de Fujimoto, se comienza a devaluar en una arquitectura que trabaja el intermedio entre lo que él denomina “el nido y la cueva”, mostrándose a favor de la cueva, pero sus obras revelan que parte de su arquitectura se encuentra precisamente en el intermedio de esas dos concepciones, que parecieran antitéticas; el nido como un «lugar funcional» (Fujimoto, 2010, p. 198) configurado de forma acogedora en beneficio de sus residentes, ya sean personas o animales y la cueva:

(...) existe autónomamente, no es una construcción humana, sino un lugar que surge a partir de un fenómeno natural, con independencia a la necesidad o conveniencia de los que habitan (...) es incuestionable la idoneidad de la cueva (...) los seres humanos pueden descubrir ahí nuevos usos cotidianos (...) la arquitectura del futuro debería parecerse más a las cuevas que a los nidos (...) Sólo la cueva artificial y transparente señala las potencialidades de la arquitectura del mañana (Fujimoto, 2010a, p. 148).

Es evidente que desde su postura teórica, Sou Fujimoto, se inclina hacia las características de la cueva y que desde un “futuro primitivo” vislumbra sus posibilidades, pero estudiando su obra, se hace evidente que materializa el intermedio entre “el nido y la cueva”, por ejemplo en la Casa del Futuro Primitivo en 2001, la Casa de madera entre 2006-2008 y la Casa NA entre 2007 y 2011. Pero entre su discernimiento teórico sobre el nido y la cueva, su apuesta por la cueva y su materialización indiscutible de situación intermedia entre ambos, remite a la acción de ir hasta la forma tradicional de habitar en occidente y oriente. En occidente, el habitar interior está mediado a través del uso de mobiliario adaptado antropométricamente y funcionalmente al ser humano, pero desde la casa tradicional japonesa, el suelo, sus desniveles y materialidades, constituyen los elementos primordiales para el habitar interior. Es por ello que su arquitectura puede decirse que también está proyectada para un ser intermedio, esto es, un ser oriental occidentalizado; un ser humano de cultura híbrida entre oriente y occidente; un ser espontáneo, contemporáneo, urbano que apuesta por la informalidad, la tradición y la alteridad, que va descubriendo nuevos usos cotidianos; en definitiva, para un “ser otro”, desde una visión otra de la arquitectura.

La Casa del Futuro Primitivo, está compuesta por plataformas de 35 cm de espesor, medida que según Fujimoto corresponde a la altura de una silla, dos veces es la altura de la mesa y su mitad es la altura de un escalón y corresponde a un octavo de la altura de un espacio estándar. Plataformas que desde la parte conforman el sustento, cobijo y estructura, permitiendo contener las instalaciones y sobre ellas “suscitar múltiples actividades humanas” (Fujimoto, 2010c, p. 23), como si de habitar una caverna se



tratase. Pero a diferencia de ésta, constituye una arquitectura que se ha propuesto y configurado de acuerdo con unos patrones antropométricos y funcionales, de acuerdo con la experiencia humana del habitar. Sistema que se encuentra a medio camino entre “nido” y “cueva”, dónde lo genérico y ergonómico de la plataforma, se convierte en posibilidad de reinención cotidiana (*Ir a esquema básico de la casa del futuro primitivo*).

Fujimoto, en “la casa de madera”, construida con barras de madera cuya sección es de 35x35cm, dimensión que deviene de espesor de las plataformas de la casa anteriormente reseñada, pero que a diferencia de aquella desde el exterior se muestra una forma cúbica, como una simple representación de la cabaña, y su interior se desarrolla como un imbricamiento antropométrico entre barras de madera de diferentes longitudes y el vacío que será habitado como interioridad. De esta manera, se le adicionan posibilidades a la versatilidad de la madera en la construcción, si antes servía como estructura, acabado, mobiliario, de manera independiente, utilizada en combinación con otros materiales y con configuraciones específicas de acuerdo con su utilidad, ahora la misma sección de madera son todas aquellas cosas independientes a la vez (Fujimoto, 2009b). Desde su exterioridad como cubo, pueden percibirse secciones cuadradas de igual dimensión en las barras de madera de longitud variable. No existe una sección ni una planta definitivas, hay tantas secciones como longitudes de barra y tantas plantas como cantidad de barras que definen la altura del cubo. Esta cabaña, se nos revela en el interior, como reinterpretación de la “cueva” para Fujimoto, muestra la apertura de lo modular más allá de las limitadas opciones de sus posibilidades cuando se libera una de sus restricciones. Pero en cuanto a casa o cabaña, su heterogeneidad, deja de parte del habitante reinventarse las posibilidades de habitar, a la manera de la Casa del Futuro Primitivo (*Ir a casa de madera*).

La casa NA, se desarrolla: entre imaginar “escenas de vivir en los árboles” (Fujimoto, 2010f, p. 112), y una conversación entre dos personas, que ocupan lugares distintos con condiciones específicas, pero que pueden comunicarse. “Habitar es moverse por la casa descubriendo lugares confortables a cada momento” (Fujimoto, 2010b, p. 44), aunque Fujimoto expresa, que en parte proviene de la Casa del Futuro Primitivo y se proyecta como un bosque de pequeños árboles. No obstante, si bien su sustento proviene

de la libertad de condiciones y relaciones humanas que posibilita la casa del futuro primitivo y su experiencia de habitar procede de la continuidad e independencia en la que se puede estar en un árbol; esta casa se lleva a cabo mediante vitrinas trabadas a escala de mobiliario que recrean las intenciones tanto del arquitecto como del usuario. Casa que germina desde el futuro primitivo para develarse como cabaña que exhibe en un bosque artificial una libre manera de habitar. Figurativamente no es ni un árbol, ni un bosque, pero se refiere a él desde su experiencia, demostrando que la arquitectura no está ahí para imitar, sino para crear otras formas desde perspectivas distintas a la imagen básica que se nos presenta ante la mirada (Ir a Casa NA).

*Segundo estadio:*

*“Habitar en superposición, alineamiento y dispersión”*

El Habitar entre las correspondencias dadas por superposición, alineamiento y dispersión, donde los volúmenes-espacios-prototipos, mantienen su integridad, conduce a cuatro obras: La casa antes de la casa, Casa de apartamentos en Tokio, La casa 7/2 en Hokkaido y el Centro de infantil de rehabilitación psiquiátrica en Hokkaido. Obras que manifiestan una experiencia arquitectónica que proviene de una idea gestada desde la arquitectura entendida en sus relaciones como intermedia, cuyo protagonismo no está en el habitar la integridad del volumen, sino la cantidad infinita de relaciones que se generan de acuerdo con sus formas de disposición. Por otra parte, cada propuesta desde sus posibilidades de composición revela una búsqueda hacia otras formas y experiencias de la arquitectura.

La casa antes de la casa, proyectada y construida entre 2007 y 2008, como su nombre lo indica, esta continuidad superpuesta de prismas puros no es casa, es un espacio habitable que acoge un hogar antes de ser casa, pero precisamente, surge del cuestionamiento, de si un hogar necesariamente deberá estar anclado a aquella arquitectura que es casa. Fujimoto expone:

Yo creo que un hogar no necesariamente es una “casa”. Un hogar es un lugar para la morada humana y esto es algo que no necesariamente debe estar condenado a ser una “casa”. Y creo que la gente vive en un territorio mucho mayor del que conlleva una casa (Fujimoto, 2009a, p. 96).

Con esto Fujimoto persigue, ampliar las posibilidades de la casa, haciendo referencia que una casa puede ser simultáneamente ciudad, hogar y bosque, busca que aquello sea: un pequeño territorio futurista y primitivo a la vez (Fujimoto, 2010). Esto es contradicción, multiplicidad, complejidad, ya que para transitar entre volúmenes continuos se debe pasar por otro volumen, por puentes escaleras o por el territorio que ocupa. Es la experiencia humana del habitar, descubierta día a día, que estimula el movimiento del cuerpo, la que genera esta disposición aparentemente azarosa de esta casa antes de ser casa. En este caso no se habita desde una continuidad interna, sino que la continuidad se da por las relaciones de interiores y exteriores múltiples que posee esta morada. Habitar esta obra anterior de la casa, busca un dominio del paisaje en todas sus dimensiones, no se conforma con quedarse dentro, sale, entra, sale de nuevo y vuelve a entrar, como si se tratase de espacios que intentan conformar la unidad casa, pero que están íntimamente apegados a la exterioridad y el paisaje. Es el lugar intermedio entre habitar al aire libre dentro de un bosque y el morar en la casa (Ir a casa antes de la casa).

Casa de apartamentos en Tokio, no se trata de una montaña de casas o habitaciones, se trata de habitar la casa o los apartamentos como si viviera entre el pie y la cima de la montaña. Figurativamente remite a la montaña, pero *experiencialmente* se trata de escalar la montaña. Está constituida, por nueve volúmenes de formas prototípicas de casa, en total esta casa de apartamentos dispone de cinco apartamentos. Cada apartamento tiene entre dos o tres volúmenes, separados y dispuestos en niveles diferentes, conectados por escaleras exteriores (Fujimoto, 2010) de modo que transitar dentro de la casa, es salir de la montaña (ciudad), escalarla, pasar a un lado y por encima de varios volúmenes hasta llegar al destino.

Es una casa de apartamentos que trastoca las relaciones del habitar, que no se dan desde la intimidad, sino mediante la publicidad del espacio

exterior. Son apartamentos que, si bien cobija y oculta sus espacios interiores, exhibe sus relaciones. Son apartamentos compuesto por un imbricamiento de volúmenes separados entre sí, pero superpuestos a otros. Es una casa de apartamentos como un apilamiento fortuito de volúmenes que desde su configuración prefiguran la idea de casa, y que ese habitar unifamiliar, se convierte en un habitar plurifamiliar. Casa-apartamento, apartamento-casa, que iguala la idea de habitar la casa a la idea de habitar la ciudad, tal como narra su experiencia de habitar en los suburbios de Tokio:

Para mi, la Casa de apartamentos en Tokio encarna la dualidad que siento en esta ciudad. Nací en Hokkaido, y me sentí un extraño al llegar a Tokio; como si de repente adquiriese conciencia. cuando comparé las casas de Tokio con la Hokkaido, pensé que eran muy poco precisas en cuanto a su encapsulación. (...) Ni siquiera después de salir de casa sentía, en lo más mínimo, que dejara un espacio propio. En la medida en que la temperatura interior y exterior no difieren mucho, para mi el interior y el exterior, la arquitectura y la ciudad, eran continuidades homogéneas en lugar de cosas distintas (Fujimoto, 2010, p. 10).

Entonces esa mezcla, de continuidades separadas que transitan entre exteriores e interiores, desde la percepción y experiencia de Fujimoto, en Tokio es una forma de continuidad, aunque remita en el texto sobre la casa, que es “un Tokio que no se da nunca” (Fujimoto, 2010a, p. 150).

Las dicotomías espaciales presentes en esta casa de apartamentos relacionan los espacios de un apartamento y de una casa de apartamentos vienen dados por: continuidades separadas, salir de la casa para entrar a la misma casa, estar fuera estando dentro. De esta manera, se materializa la concepción del arquitecto sobre las relaciones de la casa y la ciudad en el caso de Tokio. Casa-apartamento donde la superposición no es necesariamente sinónimo de continuidad. Casa-apartamento donde el diseño surge desde la experiencia de quien proyecta, y no de quien la habita (Ir a Casa de apartamentos).

La casa 7/2, se propone como una continuidad alineada de siete esquemas básicos de casa, que contienen dos apartamentos, número impar para una división par, obteniéndose interiores limitados por unión de mitades de dos prototipos, quedando en unos casos el interior cubierto por una “v” y otros corresponden a interiores que se cubren con media agua. Lo importante aquí, es que las siete unidades que se muestran en el exterior no son las mismas que se habitan desde el interior. Los espacios interiores están definidos por las medias aguas que dan continuidad a la alineación. Por otra parte, su apariencia en continuidad muestra contradicción con lo que explica Fujimoto, en cuanto a la conformación de viviendas o edificios en Hokkaido: “las casas suelen erguirse orgullosamente solas, rodeadas de naturaleza, como objetos acabados y sellados en cuanto a condiciones de aislamiento” (Fujimoto, 2010, p. 10). Esta línea de siete esquemas y dos apartamentos constituye una ambigüedad, por una parte es un reflejo de la percepción de Fujimoto acerca de la relación entre arquitectura y entorno, entre arquitectura y ciudad y por otra contrasta con la forma aislada en la que se erige cada casa en Hokkaido, cuando adosa siete esquemas prototípicos de vivienda aislada que constituyen dos apartamentos (Ir a casa 7/2).

Desde una dispersión aparentemente aleatoria, es dibujado el esquema del Centro infantil de rehabilitación psiquiátrica de Hokkaido, siendo proyectado desde una estricta y enigmática metodología para lograr esta azarosa apariencia. Conformado por veintitrés prismas de base cuadrada, utilizados para la localización de actividades privadas y servicios, mientras que los espacios entre estos, de forma irregular, se dejan libre para actividades colectivas y diversas de acuerdo con la voluntad de los residentes, desde lo cual podrán reinventarse formas de habitarlo. Este centro está organizado en torno a cuatro dicotomías: El orden azaroso, proviene una organización rigurosa, primera dicotomía. La configuración de este “centro”, muestra que posee numerosos centros (Fujimoto, 2010b, p. 38), segunda dicotomía. El exterior de los volúmenes dispersos constituye el interior colectivo, tercera dicotomía. La dispersión y separación conlleva a la reunión y continuidad, cuarta dicotomía (Ir a Centro infantil de rehabilitación psiquiátrica de Hokkaido).

*Tercer estadio:*  
*“Relaciones de anidamiento y recurrencia”*

Después de explicar las posibilidades sobre el descubrimiento en las acciones cotidianas que conlleva a una proyectación que se encuentra intermedia entre la cueva y la cabaña (nido), y las relaciones de continuidad que genera la separación y la diferencia, se procederá explicar la arquitectura intermedia, que se genera mediante relaciones de recurrencia y “anidamiento”. La recurrencia “consiste en incluir la idea de totalidad como un elemento de esa totalidad, e implica una cadena repetitiva y eterna a escalas cada vez menores” (Worral, 2010, p. 14). Y el anidamiento es “un lugar en el que el exterior e interior se funden” (Fujimoto, 2010, p. 134), mediante la recurrencia. Son dos los ejemplos que se mostrarán donde se revelan dichos comportamientos, el primero la casa N en Oita y el segundo la Biblioteca y Museo de la Universidad de Musashino en Tokio.

La casa N, en búsqueda de “la riqueza de lo que hay “entre” la casa y la ciudad” (Fujimoto, 2010e, p. 70), ha sido concebida, como un anidamiento telescópico, conformado por tres cajas porosas, una dentro de otra. La caja más externa envuelve todo el terreno, media entre la escala urbana y el “exterior interno” de la casa. La caja intermedia se aleja de la calle buscando entre-cobijar el espacio interior, hace frontera entre la intimidad y el exterior interno, generando un “interior externo”. Y la tercera caja, la interna define un “interior-interior” más íntimo, precisando la escala más humana. Estas tres cajas masivas, han sido perforadas por huecos que coinciden y se desfasan parcialmente de las perforaciones de las otras, dejando relacionar las cajas, pero a la vez actuando como filtro entre los espacios, generando vacíos habitables intermedios, con los cuales se amplían las posibilidades de habitar el entre. Es una casa que en su continuidad siempre es exterior, y en simultaneidad también, es interior, ambigüedad nebulosa que acentúa la indefinición de límites, con una presencia bien marcada. Esta casa es un medio poroso indefinido, de gradación continua, que relaciona diferentes escalas, genera mundos intermedios y da continuidad a las acciones cotidianas entre la casa y la ciudad (Ir a la casa N).

La Biblioteca y Museo de la Universidad de Musashino, es una continuidad discontinua dada por la forma en espiral, generada por “una única estantería” (Fujimoto, 2010d, p. 160) que configura toda la biblioteca, estantería que está en contacto con el exterior, que adopta una escala urbana, cuya imagen remitirá lo que es, no como arquitectura pato, sino que su constitución total constituye la expresión básica y fundamental de una biblioteca, el estante. Su forma en espiral se compone:

(...) por dos movimientos opuestos: el trazado radial y la rotación. La rotación o configuración polar, permite satisfacer la necesidad de investigación, y las numerosas capas que se perciben a través de los huecos suscitan la idea de exploración a través de esas infinitas espesuras de libros (Fujimoto, 2010d, p. 162).

Es entonces, un laberinto que invita a investigar y explorar. La primera (investigar) requiere de una sistemática distribución bibliográfica, mientras que la segunda (explorar), dependerá de los encuentros con lo ignorado, permite poder deambular en el espacio de la biblioteca y tropezarse con el conocimiento que los conduzca a una apertura de la experiencia hacia mundos desconocidos, que irán traspasando a medida que vayan descubriendo.

En esta biblioteca la escala de estantería, ahora se hace urbana, siendo simultáneamente división interior conservando la misma escala, mostrando una apariencia monumental, en la que el conocimiento es la gravedad que sustenta la obra. Una espiral laberíntica de libros, que conforman paisajes verticales de conocimiento (Ir a Biblioteca y Museo de la Universidad de Musashino).

Sou Fujimoto, ante el desarrollo de estas obras se posiciona, como un arquitecto que indaga y concibe desde una alteridad hallada en lo más esencial de la apariencia de las cosas, en la profundización de dicotomías habitables, en las recurrencias escalares que disuelven fronteras, y en las formas primitivas de habitar, entre otras. Hace de la concepción arquitectónica una herramienta de reinterpretación para ampliar las posibilidades de la experiencia humana como un ser otro, que es invitado a descubrir

nuevas condiciones cotidianas. El arquitecto aquí se presenta como otro, la cultura a la que dirige su trabajo pertenece a Oriente, pero, dentro de esa cultura, se está formando otra, gracias a la globalización, que genera un individuo que es oriente y occidente a la vez, condición asimilada por Fujimoto transfiriendo esas experiencias a su arquitectura, generando condiciones otras, haciéndola otra y siendo otra.



## Capítulo 3

### Desde las situaciones

Cotidianidad en “alteridad”. Andrés Jaque Arquitectos y Oficina de Innovación Política	51
--	----

Situación 1: Skin-Gardens. Joyería eco-transparente para pieles políticamente cuidadas	51
---	----

Situación 2: Tejido Automático	52
-----------------------------------	----

Situación 3: Tupper Home	53
-----------------------------	----

Situación 4: Rolling House	54
-------------------------------	----

Situación 5: Sweet Parliament House	54
--	----

Situación 6: Casa en Never Never Land	55
--	----

Situación 7: Escaravox	56
---------------------------	----

Situación 8: Los desobedientes de IKEA	57
---	----

Situación 9: Phantom. Mies as a rendering Society	58
---	----

## DESDE LAS SITUACIONES

Agrupar posiciones a partir de la situación, conduce a la aplicación de este concepto desde cuatro perspectivas diferentes: la primera el conjunto de factores, circunstancias y sustancias que ubican a una persona o grupo de personas en el mundo; la segunda se refiere a la posición que ocupa dentro de la sociedad, si está en diferencia o semejanza de acuerdo con un estereotipo social; la tercera se define de acuerdo con una posición geográfica, paisaje, territorio, urbanidad, etc.; y la cuarta constituida por una definición situacionista, es el “momento de la vida construido y concretado deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos” (Debord, 1967). Estas cuatro acepciones de situación y su diferencia con la objetividad se emparentan con lo existencial en su más amplio sentido, es Kierkegaard que elabora una filosofía situacionista, en la cual, el hombre aparece tanto que existente como un ser en situación (Ferrater, 1999).

...

Desde las situaciones, contempla posiciones que consideran la arquitectura a partir de las situaciones cotidianas, gestadas desde las circunstancias de la realidad, que alcanzan valores fuera del estereotipo designado por los sistemas políticos y económicos, y que parecieran ser situaciones que se producen en alteridad, cuando es lo que construye la cotidianidad de las sociedades. En esta agrupación se ha identificado al arquitecto Andrés Jaque, que genera su arquitectura, instalaciones, intervenciones y publicaciones a partir de situaciones cotidianas que han sido marginadas por los sistemas imperantes en las sociedades. Además, como

un activista político dentro de la arquitectura, construye situaciones en las que evidencia las discrepancias entre los estereotipos, las marcas, las obras canónicas de la arquitectura y la cotidianidad.

### **Cotidianidad en “alteridad”.**

#### **Andrés Jaque Arquitectos y Oficina de Innovación Política**

Esta Oficina y activismo político, busca hacer arquitectura, mediante las situaciones cotidianas que muestran distancias con los estereotipos que imponen las formas estandarizadas de hacer arquitectura hoy, indaga en aquellas situaciones que no han sido contempladas, se entremete en los intersticios políticos y sociales que deja la realidad de la vida “moderna”. Sus acciones arquitectónicas, se han detectado que están fundamentalmente enmarcadas en la “teoría Actor-Red”, que Bruno Latour introduce y explica, en libro de su autoría, “Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red” (Latour, 2008) y en las tesis que fundamenta la “Construcción social de la realidad” de Peter Berger y Thomas Luckmann (2001).

Jaque se posiciona en las situaciones de la cotidianidad que rompe con el estereotipo, se sumerge en ese mundo, lo diagnostica, pero no trasciende las acciones transversas que conforman y configuran los actos de esa cotidianidad. En donde se llega a establecer una transcendencia, es quizás la casa Never Never land, cuyas acciones cotidianas en alteridad logran materializarse en una arquitectura que hace la traslación del agora griego a la intimidad de la casa como el lugar para el parlamento de la cotidianidad.

#### *Situación 1: Skin-Gardens.*

##### *Joyería eco-transparente para pieles políticamente cuidadas*

Los Skin-Gardens, son anillos con una esfera transparentes en cuyo interior se encuentra la representación de paisajes, que se han inter-

venido para la utilización de materiales en la elaboración de cosméticos usados para el embellecimiento de la piel; cada anillo constituye un paisaje de procedencia distinto, dependiendo de la elaboración del producto.

Estos anillos, materializados como accesorios, constituyen vínculos remotos, con los paisajes donde se originan cada uno de los cosméticos, se trata de hacer una crítica hacia las relaciones de explotación económica, que crean redes políticas y comerciales, para la disposición de los productos que cuidan la belleza del cuerpo, pero que descuidan los paisajes naturales.

Se presume que son presentados como joya, por la intención crítica sobre el cuidado ecológico, pudiendo comparar el valor de lo ecológico al valor de una joya. Este producto se presenta con una serie de instrucciones para el usuario, que pretende generar una acción social y política en quien lo use, ya que, mediante la representación que lleva cada anillo, puede conocerse el paisaje origen del producto de cuidado que ha utilizado el usuario, y de esta manera, puede realizarse un rastreo de las acciones y sacar las asociaciones ecológicas del uso de material cosmético. Esta idea, está fundamentada en la teoría del actor-red de Bruno Latour, que además de rastrear situaciones cotidianas y acciones sociales, rastrean vínculos entre acciones sociales y paisaje explotados (*Ir a los Skin-Gardens*).

### *Situación 2: Tejido Automático*

El tejido automático constituye la creación de un personaje con un traje “hiperequipado” que sirve para “crear mediaciones entre la gente y de esta manera hacer posible elaborar asociaciones estimulantes basadas en la diversidad” (Jaque, 2002). Un traje que cobija para transformarse en un medio de acciones y activa la red política de la cotidianidad desde la diferencia (*Ir a Tecno Geisha*).

*Situación 3: Tupper Home*

La proyectación de esta casa, surge desde la idea del producto Tupperware, como una marca que vende por catálogo sus productos y sus accesorios, utilizando para ello, la imagen del ama de casa y las reuniones sociales donde éstas hacen sus demostraciones de la utilidad y eficiencia del producto. Éste, es un producto estándar, que ha sido utilizado en el mundo entero, y para su difusión ha utilizado el recurso del boca a boca. Es este el proceso que se ha utilizado para plantear el urbanismo y la casa tupperware, es decir que el usuario mismo vende la casa y de esa manera el desarrollo urbano prospera como un urbanismo habitacional espontáneo, que surge de una acción cotidiana y que no prevé la localización de un espacio predeterminado, de esta manera, en espacios urbanos como los europeos, correspondería a situaciones intersticiales cotidianas que irrumpen en su paisaje planificado.

Tal y como los envases Tupperware, esta vivienda trae consigo sus propios accesorios (mobiliario-infraestructura), tipos para el estereotipo, son casas cuya envolvente es plástica, donde la diferencia en apariencia entre ellas radica en los lugares de inserción, ya que no es predefinible una forma tipo, sino que de acuerdo con sus componente se adapta al lugar. Su espacio interior aboga por “menos espacio, más equipado: prestaciones constantes” (Jaque citado por el Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España, CSCAE, 2009, p. 201), aumentando su especialización y normalización en la construcción, para hacer más eficiente el uso del espacio proporcionando las mismas prestaciones y reduciendo el tamaño de las viviendas. Es aquí donde este proyecto, que siempre ha sido divulgado para promocionar la arquitectura de Andrés Jaque, muestra un alto apego a los modelos arquitectónicos modernos que buscaban la especialización en sus componentes constructivos, aunque se aparta de la forma tipo repetitiva de la envolvente de la casa. Este modelo los combina con procesos propios de la cotidianidad desde el punto de vista social, que conceptualmente se incorporan a su arquitectura, pero cuyo resultado sigue siendo en esencia expresión de preceptos modernos.

Si logramos inferir dentro de las ciudades, una intervención masiva de Tupperware home, que tecnológica y constructivamente, es expresión de

una estandarización propia de la realidad moderna global, se construirá una malla irregular de tejidos invisibles e intersecciones visibles que constituyen situaciones cotidianas en diferencia a la homogeneidad urbana europea, no se planifican formas de disposición, sino que se posicionan de acuerdo con el lugar que se obtenga producto de la divulgación accionada desde reuniones cotidianas entre amas de casa (*Ir a Tupper Home*).

#### *Situación 4: Rolling House*

La Rolling House, surge como respuesta al porcentaje de población que vive en casas compartidas en Europa, y está dirigida a esas personas que no buscan vivir permanentemente en esas casas, son casas donde se convive con el otro desconocido, como espacios colectivos que propician la libertad de fomentar las relaciones entre los desconocidos.

El nombre directamente infiere que es la casa la que adopta la movilidad dentro del contexto urbano, pero en este caso la movilidad es en el interior de la casa respecto a la permanencia-impermanencia de las personas. Es una casa que promueve el activismo político, tal como en el ágora, pero desde la intimidad de la casa compartida. La Rolling House constituye un camping urbanizado en vertical, por medio de sectores colectivos multiplicados hacia el vuelo, que comparten políticamente lo que hoy constituye la vida íntima, transfiere las dinámicas de camping a las formas alteradas<sup>7</sup> de las dinámicas urbanas (*Ir a Rolling House*).

#### *Situación 5: Sweet Parliament House*

En la Sweet Parliament House, “lo doméstico se convierte en un vivir con lo no familiar, a través del activismo controversial y discusiones institucionales” (Jaque citado por *Molinaire, 2011*), lo doméstico busca ser lo público,

---

<sup>7</sup> Fuera del estereotipo.

pero la realidad actual no se ha podido llegar a los niveles de libertad propios de un espacio público, ya que el emular las dinámicas de éste puede ocasionar irrupciones en la vida colectiva que se tiene en el interior de la vivienda. Se estimula el valor de lo colectivo, pero sin llegar a ser totalmente público, aún cuando Andrés Jaque cuestiona los conceptos público-privado, donde lo privado e íntimo llega a tener cierto grado de lo público, dentro de los espacios de la casa, entendida esta como un parlamento (Ir a Sweet Parliament House).

### *Situación 6: Casa en Never Never Land*

La casa en Never Never Land constituye un sistema de mediadores materiales, dispuesto a instalar en la época de vacaciones de verano la cotidianidad propia de una situación alterna a la de la vida urbana tradicional. Es un dispositivo para realzar la realización del deseo, en interrelación singular con la riqueza medioambiental y los estándares de calidad europea, muy cercana a la tradición de la vida suburbana y de costa de América del Norte.

Se implanta preservando las características medioambientales de la zona, se suspende del suelo y genera una trayectoria desplazada que se cue-la a través de las especies naturales del lugar.

Rompe con el modelo de convivencia jerarquizado y canónico, proponiendo lugares genéricos para que la propia familia construya sus modos, conformando así una infraestructura problemática para vivir en las alternativas (Jaque, 2008), a través de un parlamento de dispositivos arquitectónicos, que han sido contruidos mediante los sistemas más factibles que ofrece el lugar.

Conforma de esta manera una acrópolis doméstica, que relaciona el medio en el que se emplaza con todas las posibilidades políticas de la vida hedonista. Los tres espacios diferenciados que componen la casa, está ubicada en el sitio más alto y privilegiado del terreno, rodeando la piscina que entonces constituye el ágora de la domesticidad y el lugar que como horizonte vincula los espacios contruidos con los naturales (Ir a casa en Never Never Land).

### *Situación 7: Escaravox*

El Escaravox es un equipamiento que complementa el recinto central de Matadero<sup>8</sup>, para ejecutar durante el verano las actividades culturales propuestas por iniciativa propia de los colectivos urbanos organizados por el colectivo JA!

Para su materialización estructural, infraestructural y arquitectónica, se utilizan dos sistemas de riego móviles, destinado a las grandes explotaciones agrícolas, utilizados como dos ejes contenedores de herramientas auxiliares y como escenarios para desarrollar las actividades culturales, por otra parte, también proporcionan sombra. Uno contiene todo el equipo especializado para la iluminación, mientras que el otro alberga los equipos especializados para las acciones audiovisuales. Constituyen dos sistemas de apoyo a la creación cultural.

La base fundamental del diseño del Escaravox, están en la reunión de los productos y artefactos que, desde la perspectiva de Jaque, provoca su encuentro, “es un proceso de reapropiación tecnológica, que la oficina relaciona con la posibilidad de usos *queer* de los sistemas disponibles” (Alarcón, 2012).

Lo que antes ha sido utilizado para irrigar y ocasionar el desarrollo y crecimiento vegetal, ahora se utiliza para desarrollar el movimiento cultural de colectivos emergentes en Madrid, en un campo de cultivo cultural que propicia estas actividades, resultando, una situación que coliga lo ajeno con lo propio (Ir a escaravox).

---

<sup>8</sup> Matadero es un centro para la creación contemporánea, que reutiliza las antiguas instalaciones del Matadero de Madrid, ubicado en el Paseo de Chopera.



### *Situación 8: Los desobedientes de IKEA*

Performance, en el cual los participantes forman parte de una arena política y de relaciones, donde un sofá no se percibe como un lugar de descanso, sino como un sitio para pensar y discernir como cambiar y mejorar el mundo en desobediencia al eslogan de la casa sueca de muebles IKEA “Bienvenidos a la república independiente de tu casa” (Ir a los desobedientes de IKEA):

(...) una performance que consiste en reunir a un grupo de personas que de manera habitual desobedecen el mandato de la publicidad de IKEA —los IKEA disobedients— y crear una situación en la que por un tiempo, estas personas se dedican a hacer eso que hacen en sus casas para conectarse políticamente con otro. Con estos fragmentos de domesticidades políticas agrupadas se construye un espacio que es el mismo tiempo hogareño y reivindicativo (Jaque, 2011).

Se realiza en contraste a la familia tipo que modela la publicidad. Estos jóvenes, rubios, saludables, adinerados, heterosexuales, viven en situaciones felices y ligeras. Según infiere Jaque, Ikea “ordena a la gente cómo ser, cómo comportarse y cómo asociarse, tratando de convertir situaciones ciudadanas en una “felicidad joven, rubia y soleada”, pero evidentemente no todos encajan dentro de ese estereotipo y es que, a partir de mobiliarios comprados en la propia IKEA, se conforman otras configuraciones que buscan desobedecer estereotipos.

Transformando una situación estereotipada, se da una situación cotidiana común, que pareciera entonces una alteridad. Este performance, además de romper con la disposición y los estereotipos propuestos por IKEA, presenta un grupo de personas que se salen de la imagen publicitaria de dicha empresa. Muebles estereotipados traspuestos desde situaciones cotidianas comunes.

La segregación de lo doméstico y lo público promueve cotidianeidades despolitizadas. El hogar ha sido pensado y proyectado como un espacio de desconexión política. Como el lugar desde el que olvidarse del mundo, un lugar familiar en el que encontramos aquello que conocemos: la República Independiente de tu Casa. Pero existe otra forma de construir la cotidianeidad en la que lo hogareño es el escenario en que encontrarse con lo que nos es diferente, con lo que no nos es familiar. Decidiendo si tomamos la píldora, el reparto de labores domésticas, la separación de la basura, emergemos como ciudadanos por medio de posicionamientos controvertidos (Jaque, 2011).

### *Situación 9: Phantom. Mies as a rendering Society*

Tras una investigación durante dos años, desde esta instalación que está a mitad de camino entre arte y arquitectura, entre inventario etnológico o registro arqueológico, Andrés Jaque, saca a la luz, todo lo que infraestructuralmente esconde el Pabellón de Mies en Barcelona, mostrando al público, lo que no está expuesto, sino todo aquello que soporta las condiciones arquitectónicas que caracterizan el pabellón, simetría horizontal, múltiple reflejo, transparencia, entre otras. Sale a la luz todo aquello, todos los equipos, herramientas, restos, desechos, etc., que se guardan en el sótano, y sustenta el pabellón, podio donde se asienta, colmado de operatividad y cotidianidad.

El concepto de Phantom surge en referencia al libro “The Phantom Public” de Walter Lipman “en el que el autor afirma que el público existe sólo como una ilusión, mito e inevitablemente un fantasma” (Barahona, 2013) y el concepto de “Mies as a rendering society” se infiere asociada con el documental realizado para la Casa de Burdeos de Koolhaas, “Koolhaas House-life”, Jaque nos muestra al Pabellón de Mies, como un espacio que exhibe su historia y su cotidianidad. A medida que se recorre el espacio, se tropieza con cada uno de los objetos, máquinas, cortinas dañadas, materiales de lim-

pieza, escaleras, vidrios rotos, perfiles del pabellón original, etc., de modo que la percepción y la experiencia es puesta ahora en lo ordinario, no en la supremacía del espacio exento, transparente, llenos de reflejos que tuvo lugar en 1929. Ésta es una intervención que muestra la sociedad en su historia y cotidianidad, cuya materialización se encuentra lejana a un cambio o en el límite de una transposición de la arquitectura, el arte, la arqueología y la etnología (Ir a Phantom. Mies as a rendering Society).

...

Situaciones que transitan desde, arquitecturas que son proyectadas para cotidianidades alternas; monstruos equipados para suplementar e implementar medios culturales; transformaciones de cotidianidades domésticas en laboratorios y arenas políticas para mejorar o cambiar el mundo, en sus propias palabras: “dadme un cuarto de estar y cambiaré el mundo”; hacia derrumbamientos de situaciones estereotipadas que reivindican la realidad heterogénea y diferenciada desde propuestas que transgreden el límite de la arquitectura o que construyen otra forma de recrearla.

Capitulo 4

Desde la dialéctica

Supremacía del objeto. Charles Édouard Jeannere “Le Corbusier”	61
“Dios está en los detalles”. Mies Van der Rohe	72
Inversión de lo establecido. OMA. Rem Koolhaas	78
Inversión 1: Educatorium II	88
Inversión 2: Villa Dall’Ava	81
Inversión 3: Dos Bibliotecas para Jussieu	83
Inversión 4: Serpentine Gallery Pavilion 2006	84
Inversión 5: Milstein Hall	85
Inversión 6: Prada Transformer	86

## DESDE LA DIALÉCTICA

La dialéctica constituye diálogo, confrontación método de razonamiento y capacidad de afrontar una oposición (DRAE, 2012). Para los platónicos es un proceso intelectual que permite el discernimiento del mundo, según Hegel es la transformación de los opuestos, la tesis y la antítesis, resueltos a través de la síntesis (DRAE, 2012). La confrontación no necesariamente se debe dar entre dos interlocutores, puede estar bajo un mismo argumento, que podría ser sintético. Para los fines de esta investigación, la dialéctica se da mediante la confrontación de dos tesis o hipótesis que, en su oposición antitética, generan una posición que se materializa en la mayoría de los casos, en propuesta u obra arquitectónica. Es así como a través de la obra Le Corbusier, construye una dialéctica entre la arquitectura academicista y la arquitectura de la “Supremacía del objeto”, que se inicia como “máquina de habitar” y cierra como un monstruo que oculta la sublimidad espacial. En las obras de Mies Van der Rohe, se produce una dialéctica entre la verticalidad y la horizontalidad lograda a través del “menos es más” gracias a que “Dios está en los detalles”. Rem Koolhaas desde la “Inversión de lo establecido”, busca contraponerse, pervertir e ironizar las verdades entronizadas del movimiento moderno.

**Supremacía del objeto.****Charles Édouard Jeannere “Le Corbusier”**

Si, “nuestros ojos están hechos para ver los volúmenes bajo la luz” (Le Corbusier), Le Corbusier desde la modernidad, en su arquitectura, busca la

“Supremacía del objeto”, mediante su autonomía en un medio vacío, en un campo abierto, donde todas las facetas de estos hechos pudiesen ser apreciadas y vistas, puestas frente al hombre, o arrojadas ante él y su realidad. El objeto etimológicamente, “se deriva de *objetum*, que es el participio pasado de *objicio*, el cual significa «echar hacia delante», «ofrecerse», «exponerse a algo», «presentarse a los ojos»” (Ferrater, 1999, p. 2603). Desde sus raíces y sus derivaciones del participio, puede decirse que objeto de objetar “significa en general «lo contrapuesto»” (Ferrater, 1999, p. 2603). Es decir, que en objeto encontramos un doble sentido que concuerda con la intención de su práctica, el sentido, apariencia y búsqueda de la obra de Le Corbusier. Se califica al objeto como supremacía, ya que es Le Corbusier quien, desde una concepción moderna, libera la arquitectura y la sitúa de manera autónoma, rodeada de vacío, convirtiéndola en protagonista del espacio, y transformando su espacio en un campo de objetos referenciados en torno a una matriz cartesiana tridimensional.

En 1914, con el esquema Dom-Inó, Le Corbusier introduce la matriz cartesiana, que puede producirse de manera infinita en una extensión horizontal de espacios, y ofrece un modo diverso de **agrupar las casas** (Boesiger, 1995), tal como lo aprecia Eisenman (2011), la circulación vertical puede diferenciarse, a manera de un objeto vinculante entre las losas horizontales. También es notorio destacar que este esquema dominó descansa sobre pequeños fundaciones expuestas, lo que evidencia una separación bastante primitiva del suelo. Desde este esquema, se prefigura la “Supremacía del objeto”, ya que el esquema dominó, se concibe como una pieza aislada, porque puede “agrupar” y además lo coloca por encima del soporte separado del suelo, al cual le incluye una matriz de seis columnas, en este caso de sección aparentemente cuadrada y destaca, como un objeto, la circulación vertical (Ir a esquema Dom-Inó).

La casa Citrohan fue la primera máquina de habitar de Le Corbusier y como máquina se dispone de manera aislada en el sitio, destacando como un objeto posado sobre el terreno, un objeto-máquina, que contiene el habitar y puede ser fabricado en serie, como el vehículo Citroen. Este objeto habitado, recoge aspectos del esquema dominó y preconfigura tres de los cinco puntos de la arquitectura (propuestos por él y Pierre Jeannereten en 1926): planta libre, fachada libre y cubierta-jardín. La planta se libera gracias a los

muros longitudinales, la fachada se libera entre plantas y la cubierta visitable, es ocupada por los dormitorios de huéspedes y un solarium. La circulación vertical constituyen, objetos adosados a los muros longitudinales, uno exterior, como una cuña, que conduce a todos los niveles de la casa y el otro como un cilindro en el interior ubicado adyacente al plano intermedio desde la doble altura del salón de estar. La casa Citrohan constituye el primer objeto seriado propuesto por Le Corbusier ([Ir a casa Citrohan](#)).

La casa en serie para artesanos desarrollada en 1924 constituye un objeto-caja, de planta cuadrada, cuya altura es igual a la mitad de la diagonal. Gracias a la economía con la que debía construirse esta casa ([Le Corbusier, 1964](#)) surge el entrepiso en diagonal, dividiendo el espacio en tres, la doble altura como una especie de taller para el artesano, un espacio debajo del entrepiso como cocina y estancia y el espacio encima del entrepiso el área para dormitorios. Su interior es organizado, mediante una cruz de alas disímiles, una columna hueca de hormigón vaciado, un antepecho en diagonal de 10 metros de longitud y una escalera de concreto que culmina en un armario. La columna ubicada en el centro del interior del volumen constituye el eje del espacio a la vez que fija la escalera y sujeta el punto medio de la diagonal. El antepecho en diagonal es la directriz del espacio y la generatriz de su distribución funcional, un elemento para tres roles. La escalera de concreto ubicada en yuxtaposición a la diagonal, percibiéndose desde ellas las condiciones aportadas por los tres espacios. En contraste con la geometría, escaleras, volúmenes de armarios, antepecho, se expresan con libertad formal ([AA VV, 1978](#)). Casa, cuyo exterior es conformado como objeto purista, pero que su interior maquínico, actúa mediante la COMposición<sup>9</sup> de objetos que referencia y conforma el espacio ([Ir a Casa en serie para artesanos](#)).

Tras publicar en 1926, junto a Pier Jeanneret, los “Cinco puntos de una nueva arquitectura” ([Benevolo, 1987, p. 468](#)): pilotis, terraza-jardín, planta libre, ventana alargada y fachada libre; desarrolla y construye entre 1928 y 1931 la Villa Savoye en Poissy. Esta Villa constituye, objeto de apariencia simétrica, y decididamente enrumbada hacia lo puro, es: la expresión fundamental de los cinco puntos de la arquitectura, como dos piezas (pilotis y

---

<sup>9</sup> Como composición, que conciencia en posición de cada uno de los elementos, tomando en cuenta la relación referencial entre ellos.

ventana alargada) y tres campos (planta libre, fachada libre y terraza jardín) que conforman un objeto maquínico para la habitación, visión, y dominio; la inserción central de la *promenade* física lecorbuseriana, como la posibilidad de encontrar nuevos ángulos visuales; la constitución de “otra *promenade*” (Zaparaín, 2005, p. 61), permite al espectador sensaciones móviles sin necesidad de movimiento, y la etapa final en la construcción de Villas purista en Le Corbusier.

Con la Villa Savoye, mediante las dos piezas de los cinco puntos de la arquitectura, se busca: A través de los pilotis, levantarse del suelo para exaltar la cualidad objetual de la vivienda y por supuesto, liberar la arquitectura del suelo y liberar al suelo de la arquitectura. Por medio de la ventana alargada, logra como objeción a las aberturas que predominan en la arquitectura premoderna, contraponer la forma en que incide la luz en el interior; las aberturas verticales, propias de la arquitectura academicista, permiten un alto contraste en el interior, en cambio las ventanas horizontales logran una difusión de la luz en el interior. Esta ventana además constituye un mecanismo de control en las percepciones visuales desde el interior hacia el territorio y viceversa.

Desde los tres campos se logra: Con la planta libre, dos conformaciones: la primera (planta baja), establece un sistema cartesiano de referencias tridimensionales a partir de los cuales se dispondrán de manera libre los objetos para la permanencia y los objetos para la transición, denotando una asimetría latente (Weston, 2005). La segunda, distribuye de manera ortogonal, mediante tabiques los espacios principales (habitaciones y estancia), y con los objetos (muebles, armarios) la definición interna de cada espacio; las columnas aquí se desplazan ligeramente de los planos y objetos para liberarlos. La propuesta de fachada libre permite en esta Villa, incorporar el objeto y la ventana alargada. Y la disposición de la terraza-jardín en la cubierta, logra convertir este medio en un objeto de dominio visual hacia el contexto, ahora el jardín también sube y domina el territorio como si de un panóptico se tratase.

La inserción en la mitad del volumen de la *promenade*, convierten a ésta en un objeto maquínico de la visión, que captura en diferentes ángulos el objeto autónomo liberado por la planta libre, permitiendo gradualmente



desde una lenta velocidad de ascensión, las transformaciones en el espacio, a medida que la arquitectura va tomando dominio del vuelo, con esta velocidad y tránsito del espectador, se incorpora el movimiento en esta propuesta. La *promenade* es un objeto de visión para el tránsito del espectador, presente en numerosos edificios de Le Corbusier.

La presencia de “otra *promenade*”, la descubre Zaparaín (2005):

(...) junto a esa conocida promenade física podemos encontrar una promenade virtual que consiste en la generación de sensaciones móviles sin necesidad de que el espectador se desplace por las estancias. Se produce una sucesión de fenómenos y relaciones geométricas inestables que van componiendo una historia. Así el recorrido arquitectónico no es un mero discurrir local y se convierte en una experiencia de tipo narrativo, a través de mecanismos como la representación plana de objetos tridimensionales, la acumulación focal de planos o la ‘mise en abyme’ (p. 61).

Es decir, que la Villa objeto de apariencia purista, se transforma en una máquina visual narrativa, que mediante encuadres predeterminados captados desde una perspicaz observación de un espectador estático, podría configurar mediante una sucesión de estas escenas un relato cinematográfico, a través de una serie fotográfica (Zaparaín, 2005).

La Villa Savoye, se constituye como un objeto dispuesto en el centro del territorio privado, compuesto por medios y piezas, que construyen su sistema de habitación, movimiento, liberado en el territorio. Un objeto de objetos que conforman una “máquina de habitar” desde el dominio de una visualidad en secuencias. Villa, cuya objeción es materializada (Ir a Villa Savoye).

En este recorrido, que busca demostrar la supremacía del objeto en Le Corbusier, se pasa del objeto purista exclusivo al objeto brutalista colectivo: La Unidad de habitación de Marsella, proyectada y construida entre 1947-1952.

En esta Unidad de habitación, lo objetual se revela desde las dos acepciones, como objeto. “máquina de habitar” y como objeción “ciudad jardín **vertical**”.

Desde el objeto en la Unidad habitacional, Le Corbusier tuvo la plena libertad de poder expresar todas las consideraciones sobre hábitat moderno, condensadas en una “máquina para habitar” (Boesiger, 1995, p. 192), pudiéndose desglosar en cuatro grandes piezas: la cubierta de actividades colectivas; el prisma con 23 variantes de apartamentos dispuestos en 18 plantas, interrumpido por un nivel intermedio llamado por Le Corbusier “calle interior”; y la planta baja liberada por la utilización de pilotis. Un hábitat colectivo, para 337 familias de clase media, condensado en un volumen, que comúnmente ha sido comparado con un trasatlántico.

Le Corbusier, en la Unidad habitacional, buscaba alejarse del bloque tradicional de apartamentos, centrando la propuesta de las viviendas en la unión de la familia tradicional y la certeza de su privacidad. Como consecuencia de estas premisas, el prisma que alberga los apartamentos se proyectó como una “estructura independiente, en cuyo interior los elementos individuales eran encajados como un botellero” (Weston, 2005, p. 98). Este prisma está constituido por 23 variantes de viviendas, viviendas que poseen un ventanal a doble altura, por el cual penetra la luz y que se protege en verano del exceso de sol por el *Brisoleil*<sup>10</sup>.

La objeción inferida desde la frase: “ciudad jardín vertical”, es que la disposición de células de vivienda en un volumen vertical conlleva al ahorro de suelo urbano y a la posibilidad de poseer mayor extensión de área verde, para la vegetación, el deleite y el asoleamiento (Weston, 2005). Por otra parte la ubicación de las zonas colectivas y equipamientos urbanos los traslada a la cubierta, lo que conlleva a estos usos a dominar el territorio, donde antes ellos habían sido dominados. De una ciudad distribuida en el suelo, se pasa a una ciudad condensada en el vuelo (Ir a la la Unidad de habitación de Marsella).

Si bien la Villa Savoye, constituye el fin del objeto purista, la Unidad habitacional de Marsella es un objeto brutal regular con acentos de volúmenes escultóricos en su cubierta. La Capilla de Notre-Dame-du-Haut, en Ronchamp,

---

<sup>10</sup> Pieza de hormigón, que ha sido objetivada al asignarle nombre propio y función.

constituye un atisbo con connotaciones hacia el objeto simbólico. Tras la segunda guerra mundial en Le Corbusier, el objeto como máquina pierde su papel y ahora se transforma en un objeto simbólico en búsqueda de la acción artesana, que arraiga su construcción a las artes, que expresan sentimiento y emociones, mediante la “Síntesis de las artes” (Le Corbusier, 1998, p. 54), “la perfección absoluta en la ocupación del espacio” (Le Corbusier, 1998, p. 45), “una profundidad sin límites que borra los muros, ahuyenta las presencias contingentes: realiza el milagro del espacio indecible” (Le Corbusier, 1998, p. 47). Conformando todas estas características, a través de un objeto configurado desde una concepción monumental a partir del emplazamiento y en cuyo interior, se desarrollarán las más profundas emociones, sumergidas en un universo sagrado de luz celestial de límites imperceptibles.

Es a través de un proceso casi ritual y en buena medida previo al proyecto que Le Corbusier expresa su idea de lo sagrado: una sintonía con un nuevo universo de acontecimientos interiores y exteriores entendidos como manifestaciones de una naturaleza cósmica que el tratamiento de la *forma* y de la luz, del color y de la *materia*, junto a la armonía asegurada por un sistema proporcional vinculado al hombre, se encargan de *materializar*. La obra adquiere en este caso, el valor de *medium* que revela al hombre su mundo sus verdaderas raíces (...) Es pues la calidad de la *forma* arquitectónica y del espacio, más allá de cualquier rito y de cualquier tiempo, lo que más profundamente expresa lo sagrado”(Sustersic, 1998, p. 85).

El objeto maquínico es ahora un objeto de emociones, gracias a la manera en que se conjugan las formas, los elementos, la luz, el color y los materiales, se edifican en la cima de la colina de manera aislada, para dominar el paisaje, anunciándose como “monumento que marca el lugar y que como tal define y genera el espacio” (Sustersic, 1998, p. 87).

La capilla de Ronchamp, está constituida por cuatro elementos o piezas orgánicas diferenciables: 1) la cubierta de hormigón en bruto que flota sobre los muros, “creando una brecha de luz que centellea en cubierta y muro” (Weston, 2005, p. 104); 2) las tres torres de “perfil combado orientada en di-

ferentes direcciones, introducen de modo misterioso la luz natural” (Weston, 2005, p. 104), semejando a la entrada de la luz de Villa Adriana; 3) un muro espeso hacia el sur perforado por aberturas “capialzadas” de diversos tamaños, medidas y disposición, en su mayoría con vidrios coloreados; y 4) un altar exterior, hacia el este que aprovecha la extensión de la cubierta para disponerse y poder ofrecer liturgias exteriores a los peregrinos (Ir a Capilla de Notre-Dame-du-Haut, en Ronchamp).

Según Le Corbusier la capilla es “una nave de intensa concentración y meditación”. El objeto capaz de suscitar emociones sagradas. Es también una objeción a la máquina de habitar, es “un intento de defender con su unicidad, la individualidad de una obra de arte puesta en duda por aquella misma reproductibilidad técnica (...) Cualquier horizonte de la técnica contemporánea parece entonces alejarse de la obra” (Sustersic, 1998, p. 81)

En Ronchamp, Le Corbusier logra integrar la pintura, lo escultórico y la arquitectura, en el pabellón Philips, se propuso desde la coordinación de un grupo multidisciplinario, hacer “una síntesis que integra la arquitectura, la música, ingeniería y artes visuales en la figura de un manto” (Pérez, 2006, p. 54), a través de un poema electrónico, es decir más que mostrar la solidez de un edificio, buscaba desaparecer su materia constitutiva y constructiva mediante la aparición de impresiones sensoriales, tal como lo expresaba en el espacio indecible (Quesada, 2002). Cuando Le Corbusier acepta hacer el pabellón, no buscaba hacer arquitectura, sino que, mediante lo audiovisual, perseguía un espectáculo que abarcara todos los dominios de la experiencia.

Este objeto-manto a desaparecer desde su interior, estaba constituido en principio por unas formas conoides propuestas por Le Corbusier gracias a los consejos de los ingenieros, en un proceso de ajustes Xenakis las condujo hacia una serie de paraboloides hiperbólicos, dispuestos de manera asimétrica, conformando desde el exterior un objeto singular que, como ya se ha dicho, busca desaparecer desde su interioridad, mediante el espectáculo. La arquitectura interior, aquí se concibe como mero espectáculo, buscando desaparecer algo que es eminentemente singular e icónico y hasta “espectacular”, por espectáculo y por la singularidad en el uso de los paraboloides que hace Xenakis, ya que logra diferenciarse de posturas como las de Candela, Torroja y Nervi (Ir a Pabellón Philips).

Desde el interior de esta “espectacularidad”<sup>11</sup> producida por Le Corbusier, Xenakis, Varèse, Petit y Agostini, se presenta el espectáculo audiovisual del “Poema electrónico” de:

(...) ocho minutos de duración consistía en la proyección simultánea de un documento Cinematográfico sobre el interior de las paredes, ideado por Le Corbusier, junto con la proyección de la música electrónica compuesta por Varese a través de multitud de altavoces y una sucesión de canales sonoros virtuales (las llamadas “rutas de sonido”) que atravesaban todo el espacio interior al completo (Quesada, 2002, p. 184).

Constituyéndose así en un proyecto transdisciplinario, donde Le Corbusier como coordinador, hace un esfuerzo evidente para realizar una obra de arte total, apropiándose para ello de la tecnología de vanguardia para la época, generando un espacio desde el arte que buscaba rebasar los límites de la arquitectura. Un espacio de tránsito de paseo para la estimulación de los sentidos que apuesta por la desaparición de la arquitectura interior acentuando lo objetual de su exterior.

Es en el Carpenter Center for the Visual Arts, en Cambridge, desarrollado y construido entre 1960 y 1963, que según Curtis (1987) desarrolla “una síntesis de artes mayores —pintura, escultura, arquitectura— pero también alude al tema capital para Le Corbusier de la ciudad misma como obra de arte: Distintivo e instrumento de la ciudad integrada” (p. 221) (Ir al Carpenter Center for the Visual Arts).

Esta obra constituye un paseo arquitectónico que ha sido capturado por un volumen compuesto por todas las expresiones y elementos teóricos que constituyen la obra de Le Corbusier; los “cinco puntos de la arquitectura”, la *promenade architecturale*, el *brise-soleil*, el *ondulatoire* y el *aérateur*. Todo conjugado en tres piezas fundamentales: una rampa en forma de “S”, que

---

<sup>11</sup> En el sentido de la sociedad del espectáculo sobre la que nos habla Mario Vargas Llosa en su libro “La civilización del espectáculo”.

atraviesa un volumen cúbico como pieza central, al que se la adosan talleres con forma orgánica en ambos extremos de la diagonal.

La rampa, *promenade architectural*, constituye en este edificio, un espacio para la percepción de cambios, y transiciones entre exterior e interior, delante y detrás, arriba y abajo, que nace fuera del volumen de espacios del “edificio” y culmina fuera de él, conectando dos calles separadas por el terreno que ocupa, como si de una senda urbana o pasaje cubierto se tratase. Este constituye el espacio principal de expectación y descubrimientos de las formas y teorías de Le Corbusier que componen esta obra. No llega ni sale del edificio sólo lo traspasa y en ese acto lo hace suyo y lo estructura.

De los cinco puntos de la arquitectura, se traen a este edificio tres, de los cuales, pueden extraerse las siguientes características que construyen la arquitectura del edificio: Los pilotis, dispuestos desde una retícula regular como sistema de coordenadas cartesianas, tal como en la Villa Savoye, que sirve de referencia a los elementos que conforman el edificio. Las plantas son liberadas mediante el uso de columnas cilíndricas de concreto. La fachada libre, gracias a la liberación de planta y al uso de pilotis o columnas, se dispone de una plena libertad entre las losas de hormigón, para contener en este caso el *brise-soleil*, el *ondulatoire* y el *aérateur*. La ventana alargada, que se debió a la liberación de la fachada, aquí es sustituida por los elementos anteriormente mencionados. Y la terraza jardín corona el núcleo cúbico central.

Además de los cinco puntos y la rampa (Promenade architectural), entran en juego dentro de este, edificio-pasadizo o viceversa, los elementos mencionados en el párrafo anterior: el *brise-soleil*, objeto que en conjunto conforma un sistema de control solar en la edificación; el *ondulatoire*, “daban la mejor definición de hueco simplemente como un muro discontinuo en algunos lugares” (Curtis, 1987, p. 220); y el *aérateur*, constituyen la última versión de hojas pivotantes con rejillas para evitar la entrada de insectos. Estos tres elementos utilizados en obras anteriores de Le Corbusier, junto a la rampa y los cinco puntos de la arquitectura, conforman los elementos fundamentales de la teoría que construyó a lo largo de su trayectoria.

El Carpenter Center, constituye un manifiesto síntesis del pensamiento teórico de Le Corbusier, en donde se conjuga el Le Corbusier que plantea

el esquema Dominó, y proyecta la Villa Savoye, con el Le Corbusier que renace tras la Segunda Guerra Mundial. Objeto purista-brutalista que encierra la síntesis de la arquitectura con el arte y el tránsito, la transición y la transformación con la diferencia entre espacios urbanos. Objeto que evoca la definición de Le Corbusier sobre la arquitectura: “el juego sabio correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz”.

Desde ese sentido de la arquitectura, se presenta ahora la Iglesia Saint Pierre en Firminy, Francia, comenzada a proyectar por Le Corbusier desde 1960 hasta 1965, año de su muerte, y retomada por José Oubreire desde 1968, hasta el período 2001-2006 donde se desarrolla el proyecto definitivo y su construcción, que finaliza 41 años después de la partida de Le Corbusier (*Ir a la Iglesia Saint Pierre en Firminy*).

Este objeto iniciado por Le Corbusier y culminado por José Oubreire, trata el tránsito hacia lo sagrado como: “el objeto completado mediante ese girar en torno a dicho objeto; se vinculan así todos los alzados del proyecto y finalmente se entra dentro, hacia el segundo descubrimiento, el espacio interno” (Oubreire, 2007, p. 162).

Esta iglesia se arroja a la experiencia humana de una manera dual: desde su exterioridad como un objeto monstruoso, por su brutalidad y monumentalidad, de una rotunda presencia, que emerge tras un desnivel de terreno y asciende hacia el cielo, cuya promenade, que lo circunvala va llevando al ser humano de una fuerza terrenal, material y masiva, hacia un interior que se revela con una carga celestial, que convoca a la más sublime reacción emotiva, experiencias divinas que trascienden la realidad terrenal. El interior se devela como un universo de sublimidad, dejando afuera toda la imponentia del objeto que se erige, como una máquina que esconde su capacidad para emocionar.

Su verticalidad y su forma conoidal truncada de base cuadrada, en cuya cima se disponen tres lucernarios que mediante el ingreso directo de la luz, unen el cielo (sección circular de cima de la cubierta) con base cuadrada en la que se apoya, en donde se dispone de la asamblea y el presbiterio, materialidad conoidal, que une el cielo y la tierra y en cuya superficie sur se perfora para dar entrada a una constelación de luz, como si lo sagrado estuviese referido a habitar el cosmos.

Esta Iglesia “representa la integración de lo tangible con lo intangible, de la ingeniería y la arquitectura, de las necesidades del cliente y las aspiraciones del arquitecto” (Burriel, 2010, p. 3), del objeto con el espacio, la presencia brutal con la ausencia sublime. Es un objeto que utiliza características y efectos opuestos para hacer provocar las más elevadas experiencias de lo sagrado. En este caso esta obra no se trata solo de la audacia del Maestro, sino también, de la perspicacia de su discípulo.

...

Le Corbusier en la obra que se ha presentado en este breve tránsito, “reconstruía el espacio-objeto como un *continuum*; pero el objeto no desaparece nunca completamente” (Oubrière, 2007, p. 177). Arquitectura que concreta objetos, para potenciar las posibilidades del espacio, materialidad que intensifica la ausencia presente de la luz y la fuerza de la gravedad, tránsitos de formas que van transformando la arquitectura. Le Corbusier evoluciona haciendo espacios mediante la supremacía del objeto.

**“Dios está en los detalles”<sup>12</sup>.  
Mies Van der Rohe**

Dios como creación de un espacio otro, que evidentemente libere la planta de todo lo estructural, dejando en el interior solo el espacio y su infraestructura. La conversión del espacio radicada en el detalle, en el posicionamiento del sistema estructural, constituye el proceso mediante el cual Mies transforma la arquitectura, la convierte en ese “menos es más”. Menos estructura posicionada en el interior espacio, más liberación del espacio.

Desde la consideración de esta investigación, Mies, consigue en cuanto a la emancipación del espacio, estar un paso adelante de Le Corbusier, cuando en los cinco puntos de la arquitectura, se refiere a la planta libre, colmada de referencias puntuales dispuestas de manera reticular entre las cuales se posicionan objetos-espacios de manera libre. Mies pasa de la planta libre

---

<sup>12</sup> Es una frase que se apropia Mies del escritor francés Gustave Flaubert.



a la planta exenta de estructura y hacia un espacio horizontalmente libre, que posibilita su “expresión funcional”, inundarse de exterioridad e ir hacia la perfección desde el detalle. Mies en su artículo *Arquitectura y Modernidad* declara: “Nuestros edificios utilitarios sólo pueden hacerse dignos del nombre de arquitectura si interpretan fielmente su tiempo, con su perfecta expresión funcional” (Mies citado por Mies, 2003, p. 33).

“Es la interacción entre el pilar, el muro y el plano horizontal lo que marca la evolución del pensamiento de Mies” (Eisenman, 2011, p. 52). Mientras Eisenman busca a través de este pensamiento y la indagación que ésta conlleva el diagrama de paraguas (diagrama de momentos) en Mies, desde las posiciones en esta investigación, se propone la búsqueda de su “evolución” hacia, lo ya nombrado anteriormente, un “espacio exento”, que busca la perfección abstracta de una artificialidad habitable, entendiendo Mies el habitar como “una serie abstracta de estados” (Eisenman, 2011, p. 52).

Para comprender como Mies se desplaza en su evolución es necesario iniciar el recorrido con “La casa de muros de ladrillo”, que data de 1923, dos muros verticales y uno horizontal determinan la composición del lugar, en cuya convergencia, se inserta la casa como centro y extensión hacia donde no existe muro.

Dado que la arquitectura existe en el espacio, plantea un problema espacial. El hombre es incapaz de percibir visualmente un espacio ilimitado; únicamente puede advertirlo en relación con los objetos en él situados (...). La arquitectura se sitúa en el espacio y, a la vez, contiene espacio; por lo tanto, conlleva una doble actuación: operar sobre el espacio exterior y, al mismo tiempo, sobre el espacio interior (Hilberseimer citado por Gastón, 2005, p. 17).

Esta es una vivienda que surge desde el contexto o va hacia la composición del mismo, definida por planos verticales, que se encuentran en su mayor parte gracias a los vanos, esa abertura que permite el intercambio de la sucesión de espacios y el vínculo con el lugar. “En el interior, los espacios se suceden sin pasillos ni distribuidores” (Blaser, 1996, p. 18). Es aquí donde el espacio se libera del artificio de pasillos y distribución. Mies, “Disolvía la

casa en un estadio de transición de flujo de fuerzas... continuo” (Neumeyer, 2000, p. 273) Se inicia el “menos es más”. La idea de “Dios está en los detalles”, se encuentra: en la ausencia de aleros “elemento que se juzga como superfluo” (Blaser, 1996, p. 18), en la forma constructiva de los muros y la desaparición del corredor o pasillo (Ir a la La casa de muros de ladrillo).

A finales de 1928, se inicia la proyectación del Pabellón de Alemania en la Exposición Mundial de Barcelona, inaugurado el 27 de mayo de 1929. En éste separa las columnas de los cerramientos, estableciendo mediante ese gesto, una especialización en la función de cada elemento, los planos vidriados u opacos ambos de múltiples reflejos conforman los cerramientos y las líneas cuya proyección horizontal tiene figura de cruz constituyen las columnas. Si bien estos elementos especifican sus funciones constructivas, potencian las posibilidades de sus prestaciones desde la experiencia espacial y contextual (Ir al Pabellón de Alemania en la Exposición Mundial de Barcelona).

Desde el “menos es más” y la presencia de “Dios en los detalles”, está en el espacio interior del pabellón que puede considerarse abierto, a partir de las posiciones, que ocupan cada uno de los cerramientos que lo conforman. Constituido por un posicionamiento de planos verticales y horizontales sobre un podio, que definen el lugar, tanto interior como exterior. Esta disposición construye un zócalo “disuelto” en el paisaje, que se abre hacia la explanada, de un lugar mayor, que conduce al espacio principal de la Exposición Universal. Aquí “Mies estructura más de lo que cubre y desde luego mucho más de lo que cierra” (Piñón citado por Gastón, 2005).

Los planos opacos, que conforman el espacio interior principal del pabellón, tienen un acabado pulido que, junto a los planos acristalados, las columnas, cuya planta tiene forma de cruz, piso pulido de color claro y cubierta blanca, generan una experiencia, gracias a la luz, donde el protagonista es el reflejo en múltiples direcciones y en algunos casos dependiendo de la perspectiva, la superposición diluida de los planos de reflectantes.

Las columnas en forma de cruz y revestidas con una chapa de metal cromado, desde la perspectiva de Eisenman (2011) tienen un doble propósito: la cruz, delimita espacios que se definen internos al lugar del pabellón a la vez que generan otros contornos abiertos que se salen del lugar del pabellón; y

el revestimiento cromado, refleja en si misma los dos lados que le faltan a cada cuadrante de la cruz para conformar a medio camino entre lo virtual y lo palpable una columna cuadrada, con lo que se puede inferir que este es un espacio que se construye entre intenciones tácitamente explícitas y las concreciones perfectamente acabadas.

Hacer un cruce de líneas siguiendo los ejes de las columnas se generan ocho direcciones de cada columna, produciendo secciones de espacios que pueden ser definidos como interiores y otras secciones que se abren al exterior del podio que define el lugar del pabellón, a diferencia de lo que propone Eisenman (2011): “(...) los pilares cruciformes de acero inoxidable definen una serie de volúmenes cúbicos al articular las esquinas de cada unidad espacial (p. 55).

Otro de los detalles tomados en cuenta por Mies, que conducen hacia la presencia de “Dios está en el detalle” en este pabellón es la altura interior: 3,20 m., que junto a los cerramientos que van de piso a techo, la altura del ojo humano en 1,60 mts. con una estatura estándar del hombre de 1,70 mts. y el color del piso y la cubierta casi del mismo tono, revelan una simetría en horizontal (Iñaki, 2001), es decir abate la simetría clásica vertical y la lleva a la altura de los ojos, transformando el espacio abstracto en un espejo de simetría horizontal no por reflexión vertical.

En resumen, una exterioridad vinculada con el interior, espacios de múltiples reflejos, columnas de sección cruciforme, abatimiento de la simetría, son en este caso, la creación que conduce al detalle de un espacio que siendo menos, es más.

Otra obra, que expresa un avance en su evolución desde el detalle, es la Galería de Arte Nacional de Berlín, proyectada y construida posterior a la Casa Farnsworth y a la casa 50 x 50, constituye una transición entre la casa 50 x 50 y el pabellón, si bien es un retroceso en cuanto a lo exento de lo estructural en el interior del espacio, que proponen las casas antes mencionadas, constituyen un avance en la liberación de la esquina dentro de la espacialidad que proporciona Mies, más allá de lo que manifiesta en la casa 50 x 50. Toda evolución, también lleva implícito estadios de retroceso que contribuyen a reconstruir la progresión de una búsqueda, en este caso desde la perfección del detalle (Ir a Galería de Arte Nacional de Berlín).

La Galería, presenta dos columnas por cara alejadas del borde, creando para este caso, posterior a la casa 50 x 50, ocho marcos: cuatro diagonales y cuatro en cada una de las caras, uno de éstos, enmarca la entrada de la Galería de Arte. Se libera la esquina para enmarcar el exterior y viceversa.

El centro de la sección de las columnas, se encuentran ubicados en el borde de la cubierta, dejando una parte de la columna, bajo cubierta y otra a cielo abierto. Es decir, ya las columnas no están en el interior del espacio, se encuentran en transición entre planta libre y espacio exento. En esta obra Mies destaca la emancipación del espacio, bajo cubierta, ubicando todas las funciones que refieran soporte estructural e infraestructural en el podio, en la planta de sótano, la que soporta y sustenta el edificio, lo retiene y estabiliza. Deja el espacio bajo cubierta para acciones de carácter temporal.

En la casa 50 x 50, dividida estructuralmente en cuatro partes iguales. En la fachada, ya los pilares no son dos, sino uno, ubicado en el centro de cada lado del recinto, delimitado por la cubierta y definiendo en primer plano una fachada simétrica que rompen los muebles en un plano posterior:

En la casa de 50 x 50 solo hay cuatro pilares exteriores que aparecen en el punto medio de cada uno de los lados de la planta cuadrada, que proporcionan al edificio una clara cualidad rotacional al tiempo que enmarcan las equinas sobre la diagonal (Eisenman, 2011, p. 57).

Los pilares ubicados, ya fuera de la cubierta, ahora están sujetándola desde la línea central del espesor de la cubierta, han definido la emancipación estructural por parte del espacio interior, y solo han dejado en el interior lo infraestructural que se viste de mueble, para aparentar temporalidad (Ir a casa 50 x 50).

Entre 1945 y 1950 se proyecta y construye la casa Farnsworth, aportando a la emancipación del espacio desde el pilar, sujetando la losa de techo, en la mitad del espesor de la cubierta, ahora también sujeta el plano de

piso, convirtiéndolo en otra losa suspendida sobre el plano de suelo o soportada desde el aire, pero anteponiéndose a esta losa de suelo y situando el acceso a la casa se ubica una plataforma a una altura intermedia entre el suelo y la losa de piso que define el volumen de la vivienda. Espacio interior y lugar exterior de la Farnsworth se plantea desde lo artificial en suspensión sobre lo natural, ya el lugar de la arquitectura no está dispuesto directamente sobre el suelo, sino en el aire, sujetado por los pilares, los responsables de retener la arquitectura en el territorio, ya no se trata de podios o diferenciación de materiales, sino de elevarse sobre el aire (Ir a la casa Farnsworth).

En este caso los pilares, ya no definen marcos en diagonal, como en las obras anteriores, se enmarca desde el pilar cubierta y piso en la dirección del espacio y desde las fachadas, es por ello por lo que los pilares también determinan los bordes y las posibilidades de apertura de los paneles de vidrio.

Otro aspecto que conduce a la independencia del espacio y de la arquitectura, es que el plano estructural se trata de establecer una simetría que como en la casa 50 x 50, es quebrantada, en este caso, por: 1) la definición del espacio interior de la vivienda, 2) la ubicación de los servicios y el mobiliario y 3) el desfase de la plataforma de entrada.

En donde el espacio interior de Mies, se libera y se hace exento, independizando tanto el espacio como los cerramientos, es en Crown Hall del IIT de Chicago, 1950-1956. Las vigas, que ya no son perfiles, ahora son cerchas de alma llena, que se ubican en el exterior de la cubierta al igual que los pilares, la planta del interior principal, se suspende del suelo y debajo de ella se ubican, a la manera de Galería de Arte Nacional de Berlín todas las zonas operativas (Ir al Crown Hall del IIT de Chicago).

...

La evolución de Mies van der Rohe, está en el detalle para hacer a la arquitectura “más” desde modificaciones sutiles en elementos estructurales y constructivos del espacio. Es un progreso que se da dentro del papel que juega la estructura en el espacio arquitectónico, en búsqueda de generar un espacio sensible y exento:

El principal objetivo de la arquitectura de Mies es hacer sensible el espacio, es decir establecer las referencias que ordenan su percepción visual. Todas las demás cuestiones quedan supeditadas a esta. La doble condición de la arquitectura que pone de manifiesto Hilberseimer es la que implica todo el espacio dentro y fuera del edificio en el proyecto (Gastón, 2005, p. 17).

Con la presencia magistral de Mies, se avanza en la arquitectura, a partir de sutiles cambios en el detalle cuidadosamente proyectado que, en su transformación, en cuanto a disposición y posición respecto al interior y exterior y en relación, con la búsqueda tácita de la conformación de espacios sensibles y exentos, hace que la arquitectura desde menos sea MÁS. Evidencia que la gracia creadora de “Dios está en el detalle”.

### **Inversión de lo establecido. OMA. Rem Koolhaas**

OMA genera en la arquitectura una inversión a los valores modernos o establecidos tradicionalmente, actuando desde una dialéctica como la formulada por la arquitectura moderna, pero en desfase temporal y respecto a la modernidad misma que, de ser un movimiento reaccionario de los cánones establecidos, pasó a ser un dogma preestableciendo otros preceptos, que sustituyeron a aquellos incorporándose a los conocimientos impartidos por la Academia. Ahora OMA a través de Rem Koolhaas, busca otros valores de la arquitectura en diferencia a los modernos, dominando su conocimiento para hacer crítica y desde ésta en contraposición proponer otras realidades arquitectónicas.

Todo responde a lo que se extrae entre la dialéctica que OMA establece, por ejemplo, en la modernidad se manejaba la planta libre, ahora maneja la sección libre, utilizando desde la contemporaneidad, el mismo método dialéctico que Mies Van der Rohe aplicase en la Modernidad. Busca hacer y ser ícono a través de la reinterpretación y contraposición de los íconos

de la modernidad. Sus propuestas parten de la crítica e interpretación de velos y acciones desapercibidas en la arquitectura de Mies Van der Rohe, Le Corbusier, o cualquier situación anacrónica y programática que pueda ironizarse para convertirla en una “hazaña” contemporánea.

“Creo que la arquitectura es un intento desesperado por ejercer el control y que el urbanismo es el fracaso de este intento” (Koolhaas, 2009b, p. 51). La arquitectura de OMA, mediante las ideas de Rem Koolhaas, se impone para tomar el control de la situación en el contexto que ocupa, su herramienta constituye en una inversión razonada. Algunas de sus propuestas funcionan como el Panóptico de Bentham (Milstein Hall, IIT, Seattle Public Library, Educatorium, etc.), situando a la sociedad como vigilante, de esta manera podrían entonces denominarse lugares para el control. Otros toman el control mediante el poder que ejerce su dimensión, presencia y acción (Villa dall’ava, Serpentine Gallery Pavilion 2006, Prada Transformer, Kunstal) en el medio que se insertan, contradiciendo convenciones arquitectónicas modernas.

OMA materializa a través de sus edificios el Manifiesto de Robert Venturi<sup>13</sup>, mediante otras formas que incursionan en otras posibilidades. Sus propuestas parten de investigaciones sobre lo existente, como si de una investigación periodística y estadística se tratase. Es desde la interpretación de los resultados, de estas investigaciones busca hacer **otra arquitectura** desde su visión del mundo contemporáneo, imponiéndose como respuesta trascendente dentro de la disciplina, sin llegar a realizar una “arquitectura otra, ya que cae irremediabilmente dentro del juego de la dialéctica.

Si la realidad moderna expresa de manera clásica el blanco del negro, el vacío de la masa, OMA a través de Rem Koolhaas, indaga en las posibilidades del vacío en la ruptura con lo clásico, con lo cual se sale de una dialéctica de aquellos binarios, para entrar en otra dialéctica binaria sustentada en el mismo basamento, por ejemplo, el vacío, evocando acciones como las que Mies Van der Rohe realizaba cuando trataba de romper con la simetría clásica.

---

<sup>13</sup> Un suave manifiesto en favor de una arquitectura equívoca (Venturi, 1978).

De todo lo anterior, se deriva la selección de las siguientes obras para el estudio de la posición de Rem Koolhaas:

*Inversión 1:*  
*Educatorium II*

El Educatorium II surge como un despliegue del suelo, para multiplicar sus prestaciones y otorgarle las características de habitabilidad como cualquier expresión arquitectónica, cuyos elementos estructurales, constructivos e infraestructurales, trabajan a favor de exaltar las característica del pliegue como un agente activo en la arquitectura.

Dentro del campus universitario el Educatorium II se concibió como “vínculo e hito urbano de todo el conjunto universitario” (Koolhaas, 1997, p. 62), desde el contexto junto a otros edificios, se percibe como una pieza más del campus, ahora bien, desde su concepción programática si constituye el epicentro éste.

Este despliegue que conforma el edificio transforma el suelo en un espacio arquitectónico, construyendo desde el suelo, sobre el suelo y ajeno al suelo, es esta manera de constitución de este espacio que formalmente permite su trascendencia más allá de las propuestas modernas de las cajas. Esto constituye una estrategia donde el vacío ahora es el protagonista frente a la masa. De volumen aislado como objeto se pasa espacio laminar hecho volumen aislado.

Si el acceso en un volumen constituye una oquedad, en este despliegue constituyen levantamientos o depresiones de la superficie laminar que lo conforma. Si el volumen muestra una cara opaca o transparente como fachada, su sección es la fachada misma.

Lo que antes era extensión a cielo abierto, ahora se pliega a suelo cubierto. Lo que en la modernidad se concebía como ajeno al suelo, aquí deviene de él. Lo que en un volumen se encapsula en este pliegue se vincula. Lo que antes se envolvía, ahora se estratifica. Si antes se liberaba la planta, ahora también



se libera la sección. Dialéctica ante lo moderno que define otra condición de la arquitectura (Ir al Educatorium II).

*Inversión 2:  
Villa Dall'Ava*

La Villa Dall'Ava se inserta como una perversión en la tradición arquitectónica del suburbio parisino, “como reflexión de la vida suburbana” (Moneo, 2004, p. 350). En la cual altera los elementos (estructura, revestimiento, distribución, etc.), la disposición de la vivienda y sus elementos exteriores (piscina y jardines). Lo habitual en un suburbio de una ciudad en un país «desarrollado», es que la vivienda se ubica en el centro del terreno y la piscina en el jardín trasero, pero esta casa desde el espacio garaje se encuentra adosada a uno de sus límites, a pesar de que su “volumen” se yergue aislado y la piscina está en la azotea del espesor junto al jardín (Ir a Villa Dall'Ava).

El volumen de Villa Dall'Ava surge como espesor desde suelo apuntalado con su propia estructura, y su planta baja se desarrolla en transparencia para exaltar dicha característica. Pareciera un volumen desprendido del suelo, en lugar de estar colocado sobre él, como si éste fuera otra versión más de las manipulaciones del suelo que experimenta Koolhaas. Ahora bien, estos razonamientos conducen a inferir una relación con la Villa Savoye.

En Villa Dall'Ava, Rem Koolhaas ¿Pervierte los elementos de la Villa Savoye? ¿Similitud en la apariencia? ¿Trastoca los cinco puntos de la arquitectura de Le Corbusier? ¿Villa Savoye como punto de partida? ¿Trampa aparente para ejecutar la misma subversión de Le Corbusier? ¿Villa Savoye en la contemporaneidad? ¿Sigue la idea posmoderna de apropiación de otras obras? ¿Constituye un movimiento de bases hacia los estereotipos de la modernidad? ¿Es la Villa Savoye al revés?

Rafael Moneo (2004) en su libro “Inquietud teórica y estrategia proyectual”, parece vislumbrar algunas o todas las respuestas: “... Por otro, y en un ejercicio no muy distinto al de los pintores que utilizan como referencia los cuadros de otros —lo que se viene a llamar *appropriation*— Koolhaas parece

querer hacer con este proyecto un comentario acerca de los excesos de la arquitectura lecorbuseriana” (Moneo, 2004, p. 350).

Es así como esta investigación, construye diez evidencias en las que se puede afirmar que, Villa Dall’Ava constituye una fractura<sup>14</sup> de la Villa Savoye rompiendo de este modo los preceptos lecorbuserianos y la tradición moderna, dejando rastros que la evocan:

- Los pilotis ahora son puntales cuya situación y ubicación rompe con la retícula lecorbuseriana.
- El estacionamiento es un recorte de la ladera (soporte), no una fracción del volumen que suspende y un adosamiento a los límites del terreno.
- La rampa avanza longitudinalmente, a través de los diferentes espacios, en la Villa Savoye es una promenade que transita diversos espacios ascendiendo-descendiendo avanzando y retrocediendo.
- La planta de Villa Dall’Ava se presenta alargada, compuesta por tres figuras adosadas, dos de ellas trapezoidales, versus la planta cuadrada de la Villa Savoye.
- En la Villa Dall’Ava el suelo artificial se comporta como cubierta, que con elementos muy leves recrean entidades de la Villa Savoye, como: las curvas de la terraza jardín en un extremo, representadas por una ligera malla naranja y las barras verticales delgadas que sujetan la anterior. Al rotar la casa representarían desde la debilidad los pilotis de la Villa Savoye. Evidenciando de esta manera el debilitamiento de los preceptos modernos.
- El suelo artificial ofrece una visual hacia París destacando la Torre Eiffel, con lo que convierte al usuario a un observador que domina la realidad urbana consolidada desde lo lejos (suburbios en crecimiento), la Villa Savoye domina desde la terraza el territorio por construir.
- La planta libre como contenedor de objetos es suplantada por la planta diáfana que conforman tres volúmenes.
- La ventana alargada de la Villa Savoye es quebrantada por medio de la inserción de un muro que pareciera surgir desde el suelo.

---

<sup>14</sup> Como “romper y quebrantar violentamente algo” (DRAE, 2012) tanto en su configuración, como en el sentido semántico que puede atribuírsele al evocar los elementos constitutivos de un ejemplo moderno.

- Aquí no solo se libera la fachada de la estructura, sino también del espacio interior, ya que lo que era una retícula de apoyos en la Villa Savoye, ahora todo está concentrado en una línea y apoyos excéntricos.
- “La concatenación de los espacios parece estar dictada por el traveling de una cámara, lo que explica por qué no cabe un entendimiento global del espacio” (Moneo, 2004, p. 350), a diferencia de la concepción del espacio que se hace profundo para dominarlo en la Villa Savoye.

La Villa Dall’Ava constituye una obra cuyo punto de partida es fracturar para sustentarse desde la dialéctica en uno de los principales íconos de la modernidad lecorbuseriana: la Villa Savoye.

### *Inversión 3: Dos Bibliotecas para Jussieu*

En las dos Bibliotecas para Jussieu no hay arquitectura, se trata de urbanidad apilada y la arquitectura viene representada por los edificios del entorno. Es un contexto urbano circundado por un contexto arquitectónico:

En contraste con la escala monumental de la arquitectura –la distancia media entre suelo y techos sería de siete metros– la corteza humana de 2,5 metros de ocupación sería insignificante. La arquitectura representa un fondo sereno contra el que la vida se desplegaría en primer plano. En este concepto urbano, las construcciones específicas de las librerías tendrían un potencial ilimitado para la expresión individual y la diferencia. Asimismo, la expectativa de vida de la estructura de la corteza de los asentamientos no sería necesariamente la misma. La ruta y la esfera pública serían análogas a la permanencia de la ciudad, la ocupación de las bibliotecas al de las arquitecturas individuales. En esta estructura el programa podría cambiar continuamente, sin afectar al carácter arquitectónico (Koolhaas, 2006, p. 119).

Dos bibliotecas en un sólo espacio regido por el vacío y la continuidad desde la discontinuidad de un apilamiento, que se relaciona a través del centro de las plataformas que se unen como si de un despliegue se tratase. Pareciera un espacio de orden rizomático y jerárquico a la vez, que desde su discontinuidad jerárquica genera continuidad sin jerarquías y múltiples relaciones. Se constituye como un mundo de inversiones y contraposiciones, donde conviven escalas íntimas y urbanas en yuxtaposición, superposición, oposición y encadenamiento. Son plataformas que se solapan apilándose, pero desde su centro se desprende parte de ellas para desplegarse y constituir la continuidad (Ir a [Dos Bibliotecas para Jessieu](#)).

Transforma la urbanidad en arquitectura, ya que la escala y el espacio urbano que maneja lo hace con estrategias similares a las utilizadas en el Palacio de Congresos de Estrasburgo de Le Corbusier, y trata la arquitectura como urbanidad porque el volumen arquitectónico lo dimensiona y organiza en torno a escalas urbanas, como si de superposición de espacios urbanos se tratase. Aquí se demuestra una digresión entre arquitectura y urbanismos tradicionales. Cada estrato está organizado como una yuxtaposición de fragmentos urbanos y/o disposiciones modernas de espacios interiores.

*Inversión 4:*  
*Serpentine Gallery Pavilion 2006*

El Pabellón para la Serpentine Gallery de Rem Koolhaas y Cecil Balmond, en Londres durante el verano de 2006. El carácter dislocado en la concepción arquitectónica de Koolhaas y la informalidad en el proceso de producción arquitectónica propio de Balmond, ha conducido crear un espacio que rompiese con los modelos de pabellones anteriores, haciendo un antipabellón, un pabellón que no fuese pabellón, que estuviese ante la tectónica y se difuminará en el lugar. Se buscó utilizar la estética de la desaparición desde la rebelión (Ir al [Pabellón para la Serpentine Gallery](#)).

Desde el boceto que dio a conocer la idea del pabellón, se percibió que desde la lógica traspuesta e informal, se buscó desaparecerlo y hacer justamente que se borrara el ícono de “pabellón” constituyendo un principio de cambio para la concepción arquitectónica, ya que, como se ha evidenciado a lo largo de la historia, son los pabellones los principales íconos de cambios presentes, visibles y tangibles en la arquitectura, advirtiéndole una especial atención hacia la complejidad de lo intangible y la desaparición.

En esa búsqueda incesante de la alteridad, se ha percibido que el pabellón, desde su configuración y construcción, desafía los esquemas estructurales básicos en donde se ha desarrollado toda la arquitectura occidental según Semper (Frampton, 1999), en los cuales podríamos agrupar las obras de arquitectura: “estereotómico y tectónico”; este pabellón abre paso a una tercera posibilidad: atectónica. Si la primera (estereotómica) es la arquitectura pétrea, masiva, sólida y continua (Campo, 1999); la segunda (tectónica) es leñosa, acompasada, ligera y entramada; la tercera es un entramado como la anterior pero en lugar de transmitir las cargas al suelo, se resiste a las cargas del vuelo, para contradecir el pensamiento sustancial de la tectónica.

Desde las perspectivas de Koolhaas y Baldmond y la descubierta por la mirada de la autora, este anti-pabellón, no pabellón, deja entonces más preguntas que respuestas, con las que se podría avanzar dentro de la arquitectura.

#### *Inversión 5: Milstein Hall*

El Milstein Hall, ubicado en el campus de la Universidad de Cornell, se materializa como una plataforma horizontal insertada entre dos edificios, que permite formas de ocupaciones múltiples. Se dispone entre los edificios Sibley y Rand del campus, sirviéndoles de conexión y contacto con dos tiempos. Esta forma de emplazamiento permite contraponerse y contrastar

con las formas tradicionales de la arquitectura del campus. Mientras que los edificios existentes, descansan sobre el suelo, éste simula apoyarse en ellos. Si en los edificios de la Universidad predomina la vertical, él es contundentemente horizontal. Los otros se apoyan en un sistema constructivo normalizado, éste se sustenta en un sistema cantiléver y aparenta apoyarse en una caja, un abultamiento del suelo y los edificios existentes (Ir al Mils-tein Hall).

Al contrastar las percepciones entre lo existente y lo nuevo, conjuga tres tiempos que se tocan y cohabitan en diferencia, muestra el respeto y la adhesión por el otro desde el contraste. Evidencia claramente lo que expresan, a través de su arquitectura, OMA y Rem Koolhaas: la dialéctica con lo establecido, abatiendo, invirtiendo y dislocando las formas academicistas y modernas.

La contraposición con lo tradicional connota una convocatoria a trascender los límites de lo establecido, tradicional, un llamado acorde con el propósito inherente a este hall hiperprogramático, en su acto de invitar hacia la búsqueda de otras fronteras en lo que se considera hoy una de las mejores Facultades de Arquitectura de los Estados Unidos de América.

*Inversión 6:  
Prada Transformer*

En el Prada Transformer, la forma además de seguir la función ahora también sigue la posición, cuestionando la estabilidad inherente de la arquitectura occidental y representando las “facetas contradictorias” (Koolhaas, 2009a) de Prada. Un tetraedro de caras desiguales que cambian de posición, mediante grúas, es pensado para cuatro eventos, uno por cada cara: el hexágono para la exposición de moda, el cuadrado utilizado como cine, el círculo es el soporte de desfile de moda y la cruz alberga la colección de arte. Constituye la expresión del cambio predecible y estable de la moda, revela en su configuración una constante exploración en ampliar las fronte-

ras de la moda, tal como lo hace Prada en su búsqueda por la novedad (Ir al Prada Transformer).

Este es un pabellón que no tiene una identidad, sino cuatro identidades, que cohabitan unas en presencia de las otras, configurando su espacialidad, en donde se puede percibir el soporte para los otros eventos. Es el otro quien define la espacialidad del otro, solo una cara es exclusiva de la actividad (el soporte), todo lo demás es compartido, desafiando “los principios de gravedad, inmovilización, orientación y ubicación” (Koolhaas, 2009b).

La heterogeneidad del volumen y de su percepción a través del tiempo, proviene de la configuración hiperespecífica de cada cara, debido a la actividad que se disponga a realizar en el interior, respecto a su posición. Lo que es soporte, también envuelve el espacio; la predeterminación en el uso hace que no haya necesidad de adaptaciones ni cambios en la configuración para asumir cualquiera de los cuatro usos, solo un cambio de posición.

Es un *transformer*, que no altera la configuración de sus caras, porque su transformación está dirigida hacia el espacio; solo con cambiar de posición basta para que se suceda la transformación. Se le ha denominado “Prada transformer”, “tal como los juguetes chinos: transformers” (Koolhaas, 2009a). Un transformer, cambia de forma llevando implícito un cambio en su conformación, este pabellón, cambia de posición pero no de forma envolvente, sigue siendo lo mismo como configuración, pero con otra postura y otra interioridad, cambiando el modo de habitar, el modo de percibirse, pero la configuración de la envolvente; solo cambió de posición, pareciera que se hubiesen utilizado dos de las acepciones del concepto de posición, como modo en que algo está puesto y la actitud respecto a algo, siendo siempre el mismo sin hacer lo mismo.

La forma como configuración matérica no cambia cambia su esencia inmaterial y perceptiva como espacio, constituye una transformación sin alterar las características materiales esenciales de la forma, como interpretación de los juguetes chinos. Ahora, según Koolhaas, con la predeterminación y el cambio de posición es suficiente para hacer la diferencia y alteridad en el espacio arquitectónico.

Dentro de este juego de posiciones, entra la disposición del Prada transformer, que se encuentra frente al Palacio Gyeonghui, en el centro de Seul, contraponiendo la contemporaneidad de la cultura occidental con una joya de la tradición de la cultura coreana. La innovación del mundo occidental frente a la tradición del mundo oriental. Un mundo incursiona en otro, imponiéndose con su altura y dimensión frente a la dimensión del edificio principal del palacio.

...

Rem Koolhaas, promueve a través de sus posiciones tajantes desde la arquitectura, hacer inversiones, causar polémicas y es activando la dialéctica con la arquitectura tradicional, como opera para crear otras producciones de contenido, estableciendo una diferencia, ante los modelos tradicionales, que no llegan a ser alteridad, porque siempre se encuentran dentro de las respuestas de la arquitectura, pero dejando explícita la confrontación de posiciones y situaciones ante quien se emplaza.



## Capítulo 5

### Desde la técnica

En compromiso con la naturaleza. Fruto Vivas	91
Unimovil	92
Taller abierto de las Artes contemporáneas	93
“Árboles para vivir”	94
DesBORDE de posibilidades técnicas. Al Borde Arquitectos	95
Casa Pentimento	96
Casa entre muros	97
Taller invernadero	97
Escuela Nueva Esperanza	98
Pabellón 12 puertas	99
Espacio de experimentación teatral	99

## DESDE LA TÉCNICA

La técnica aquí se presenta como el conjunto de procedimientos, que tiene como propósito obtener una arquitectura determinada, particularizada por la perspectiva desde la cual percibe el mundo, el contexto en torno al cual trabaja el arquitecto, los conocimientos sobre la disciplina desde la cual desarrolla la técnica y la habilidad que éste presenta a través de su arquitectura de crear espacios singulares. Técnica proviene del griego *téchne*, que con frecuencia sería traducido como arte, ahora bien, la *téchne* en Grecia no era cualquier habilidad, sino una que sigue ciertos principios, por ello *téchne* también significa oficio (Ferrater, 1999). En el caso de la arquitectura desde la técnica se obtiene la forma el espacio y la expresión de la arquitectura acorde o no a su tiempo y su contexto, pero la comprensión de las formas técnicas presuponen conocimientos. Estos conocimientos para el caso de este grupo están dirigidos desde el manejo de los sistemas constructivos y estructurales para la producción del espacio, que trascenderá a arquitectura cuando la técnica en conjunción con la tecnología alcance su verdadero contenido (Van der Rohe, 2003).

En este grupo se presentarán: un arquitecto venezolano, Fruto Vivas y un estudio de arquitectura ecuatoriano, Al BordE. El primero constituye la concreción industrializada y hacia la estandarización de las técnicas primigenias y coloniales, conjugadas con una visión de la naturaleza como soporte necesario para la vida misma, desarrolladas a través de la tecnología moderna y tecnología primitiva, mediante técnicas propias y combinadas.

El segundo, el equipo de Al BordE, trabaja la técnica a partir de la crisis, obteniendo de estas posibilidades arquitectónicas que trascienden la tecnología, aprovechándose de lo que hay a la mano para proponer especies de espacios que van desde las técnicas primigenias hasta los componentes pasivos más elaborados. Son dos perspectivas arquitectónicas con sello de singularidad.

**En compromiso con la naturaleza.  
Fruto Vivas**

La arquitectura de Fruto Vivas surge intrínsecamente de su compromiso con las naturalezas: la humana y la natural. El compromiso con el género humano, aparte de sus luchas políticas, lo conducen a imaginar hábitats autónomos donde se desarrollen plenamente sus “necesidades” en la forma de habitar desde un pensamiento ideológico bien arraigado. Por ejemplo, para él:

(...) la vivienda no es el techo en que uno vive; la vivienda está ligada a sus amigos, a sus vecinos; está ligada a la productividad y está ligada a su perro, a su gallina, al espacio entorno, a su sector humano. La vivienda pasa y sobre pasa la viga y el techo. La vivienda es también un plan cultural que pasa el tiempo y a la historia. La vivienda es un fenómeno igual a los árboles que nacen, crecen y mueren (...) la vivienda genera las condiciones humanas (...) Si la vivienda es un morral que va creciendo hasta que llega un momento en que ancla (...) Entonces, una de las formas del cambio social es DESANCLAR AL HOMBRE DEL SUELO (Vivas, 1983, p. 171).

El otro compromiso, con lo natural, es de convivencia y sinergia entre la arquitectura y los ecosistemas, tal como los nidos de los pájaros, que se sustentan en los árboles sin dañarlos. Hace de la naturaleza:

(...) una referencia permanente de cómo de diseñarse, porque la naturaleza procede por un mecanismo directo. La naturaleza procede en función de la necesidad, ninguna de las hojas de un árbol, ni las flores, ni las alas de la libélula, ni las patas de un caballo, ni el cerebro tuyo es producto de un azar, sino el producto de un desarrollo de siglos, donde la naturaleza se ha ido adecuando para cada condición, difícilmente hay un maestro extraordinario que la naturaleza y no solamente la materia viva, la inorgánica también. La forma como tú acomodas la arena cuando la sueltas, ella cae y se acomoda en una sola posición (Vivas, 1983, p. 180).

La perspectiva de desanclar al hombre del suelo manifiesta claramente, la visión hacia una forma de vida que satisface las necesidades de los seres humanos y por otra parte el final declara una inclinación, hacia las acciones de las Megaestructuras y los Metabolistas japoneses, que provienen de convicciones políticas. La segunda perspectiva muestra la espontaneidad en el orden natural, que logra hacer aparecer cosas extraordinarias, partiendo de las interrelaciones armónicas que propicia.

Desde estos dos compromisos, se explicarán tres de sus propuestas: la idea del Unimóvil; un incipiente bosquejo sobre un Taller Abierto de las Artes Contemporáneas, cuya idea y programa se lo propusiese Jesús Soto; y “El árbol para vivir”, obra máxima de Fruto Vivas, donde expresa concretamente sus argumentos teóricos e ideológicos.

### *Unimovil*<sup>15</sup>

Desde la idea de crear saltos trascendentales en compañía de la técnica y los recursos con que se contaba para la época, buscaba que los estudiantes y jóvenes se preparasen para aprovechar tales recursos y crear una nueva mentalidad para el trabajo de los materiales y los tipos estructurales.

---

<sup>15</sup> Se puede profundizar esta información en Vivas (1983).

Es a partir de ese marco que surge el Unimóvil, Unidades móviles de vivienda:

(...) que pueden alojar una familia mínima, pueden sumarse a nuestro antojo para desamontonarse de nuevo y marchar a otro sitio, organizarse en forma diferente y que crece y se modifica la actividad humana; una vivienda más a nuestra escala, casi como un morral, pero que no pese más de lo necesario, que no nos ate, que no nos lastre y sobre todo que no nos siembre (Vivas, 1983, p. 89).

### *Taller abierto de las Artes contemporáneas*

Según la carta que le escribiera Fruto Vivas a Jesús Soto el 2 de julio de 1974, éste le había planteado la idea y el programa para desarrollar un Taller Abierto de las Artes Contemporáneas, donde Vivas propone como lugar donde emplazar esta idea es, Guayana “ciudad del presente”, para ese entonces por el inicio del desarrollo Siderúrgico, y sugiere que será un lugar para “aglutinar un grupo de hombres capaces de poner en marcha un nuevo pensamiento acorde con el futuro inmediato que ya empieza acorralarnos. De nuevo pone de manifiesto ante esta idea sus pensamientos ideológicos.

En el bosquejo que aparece junto a la carta, aparece el siguiente texto:

La vivienda mixtificada, donde la máxima expresión estética puede ser compartida en cada instante a través de todos los factores sensoriales una casa para verla, olerla, tocarla y sentirla y aún gustarla en espacios simples y modificadas para condición de la vida misma, tal vez la naturaleza en simbiosis, es tal con la creación humana, la presencia del mundo posible que veremos si tenemos el valor de aprender a vivir, aprender a amar (...) Espacios que caminen. (...) el viento, los pájaros, el aroma de un jazmín (...) las frutas en la selva misma dentro de un mundo alucinante (Vivas, 1983, p. 105).

Este texto habla de una vivienda vista, se infiere, por una parte, que la idea de Jesús Soto no se trata de un taller de corta, sino de larga permanencia, o que estaba expresando junto al bosquejo su concepción acerca de la forma de habitar. En otro orden de ideas, el dibujo, que aparece, sugiere una fusión entre el penetrable de Soto y las estructuras de acero y cúpulas plásticas que aparecen frecuentemente en las ideas de Fruto Vivas. Generan un espacio que puede ser penetrado en cualquier parte de su fachada, perdiendo desde la concepción del penetrable la resistencia superficial que presenta cualquier fachada de la arquitectura, expresa para 1974, de manera primitiva y más palpable, lo que propuso el Blur Building de Diller & Scofidio en el 2002.

### *“Árboles para vivir”*

El árbol para vivir proviene de la idea de compromiso que para Vivas, tienen todos los seres humanos con las especies vegetales, ya que ella proporciona: oxígeno, alimentos, confort térmico, aromas y cobijo a otros seres vivos, como cuestiones fundamentales, ya que también activan los ciclos biológicos del planeta. Además “el árbol para vivir no puede estar exento de la interrelación sociológica, donde la gente se relaciona con los pájaros, con las mariposas y con ellos mismos” (Vivas, 1983, p. 169).

El árbol para vivir está constituido por un sistema constructivo ligero, de estructura de acero cuya volumetría de núcleo centralizado, funciona como patio interior, remitiendo al esquema básico de un árbol. Entonces, lo que en esta construcción correspondería a la copa, se desarrolla el espacio interno de la vivienda y la parte inferior a la sombra de esta copa, se desarrolla el patio terraza. Es una vivienda que se desprende del suelo y se anclan en el árbol para dominar el vuelo.

Fruto Vivas gira básicamente alrededor de la definición de una nueva tipología del espacio, que sea capaz de sacudir de raíz las viejas y las nuevas costumbres; que esté en capacidad de establecer relaciones explosivas con la naturaleza; que pueda conformar el apoyo por relaciones creadoras, generosas entre los hombres (Vivas, 1983, pp. 203).

Desde la explicación de estas obras, se revela el pensamiento ideológico de Fruto Vivas, pero también su capacidad sincrética para conjugar los elementos naturales con las técnicas más avanzadas de la época y el conocimiento que ofrecen las arquitecturas primigenias y las transferencias que aportaron las técnicas constructivas españolas en la época de la colonia, en una propuesta que aporta valor arquitectónico y tecnológico y ecológico para la segunda mitad del siglo XX.

### **DesBORDE de posibilidades técnicas. Al Borde Arquitectos**

El estudio Al Borde arquitectos, cuyas anclas: David Barragán y Pascual Gangotena, trabajan la arquitectura desde la transformación de la crisis en oportunidad arquitectónica. A partir de sus concepciones hacen uso de los recursos que están a la mano, desvían el uso de materiales comerciales, aplican sistemas constructivos que van desde una sola pieza de múltiples opciones, pasando por aquellos con estructuras que definen superficies trianguladas y conforman cubiertas con materiales que se encuentran al alcance de la mano y sistemas que utilizan técnicas ancestrales como el tapial y los muros de piedras, hasta llegar a construir espacios que atentan la configuración de su soporte y desvían el uso original de los materiales a utilizar.

Estas múltiples perspectivas que se pueden derivar de una situación de crisis, cansancio y otras fatigas, conducen a desbordar los límites de la arquitectura. Se presentan seis proyectos que generan una trayectoria en su arquitectura, que va desde la más elaborada unidad de agrupación que ofrece numerosas posibilidades como sistema constructivo, hasta el descubrimiento de otras posibilidades en recursos que no se han destinado para el uso que esta forma de hacer arquitectura les asigna.

### *Casa Pentimento*

La casa Pentimento concebida y proyectada por José María Sáez<sup>16</sup> y David Barragán, desde una cliente sin miedos, que solicita una vivienda económica, que “pueda ser un centro espiritual y espacio de silencio” (Barragán y Sáez, 2006). Dicha solicitud se materializa desde una pieza que ofrece múltiples opciones desde sus cuatro posiciones: estructura, cerámico, encaje y soporte de mobiliario (estanterías, asientos, mesas), apoyo a la escalera, la vertical del jardín, conformando diversos muros que se ajustan a las condiciones de relación entre interior y exterior, funcionalidad, localización y relación con los elementos del terreno, se hace evidente de esta manera la pluralidad que ofrece para recrear espacios únicos en la vivienda. De la unidad se obtiene la multiplicidad, una pieza única que ofrece numerosas posibilidades compatibles en un mismo sistema constructivo (Ir a la casa Pentimento).

Pero su versatilidad y las oportunidades que ofrecen, no quedan sólo dentro, de lo constructivo, esta pieza y su agrupamiento generan una serie de efectos espaciales tanto en el interior como en el exterior de la vivienda. Esta se comporta como un tamiz de luz y viento, con un exterior que se muestra cerrado, posibilita un interior que se abre hacia las visuales, adecua la arquitectura a las condiciones del terreno, respeta la naturaleza presente en el terreno incorporándola al diseño del paisaje exterior como a la interioridad de la vivienda.

La limitación económica nos conduce felizmente en esa dirección. Despojar de lo accesorio, buscar la intensidad por reducción, simplificar los procesos constructivos. Trabajar con la luz, la naturaleza, el clima templado, los materiales disponibles de forma directa. Pocos materiales, claridad para su empleo. (...) Austeridad liberadora, que permita el goce, lo sensorial, la conexión con la naturaleza.

---

<sup>16</sup> Arquitecto por la Universidad Politécnica de Madrid y Docente fundador en la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Ecuador (Quito).



Arquitectura de síntesis, que se sostenga en un número reducido de leyes propias. Una sola pieza, una sola acción constructiva de apilar. Una arquitectura diluida en la naturaleza, que hacia el exterior es prolongación vertical del jardín y hacia el interior es mobiliario. Un muro en el que convergen el entorno y el usuario (Barragan y Sáez, 2006).

### *Casa entre muros*

En conjugación de técnicas constructivas, base de concreto armado con muros de tapiales se concibe y se construye la vivienda entre muros. Muros que se disponen en diagonales encontradas para evitar el efecto dominó, y que, en el encuentro con otros materiales y la naturaleza, producen una pesadez que sustenta el pie de monte y una ondulación que sigue la falta de la montaña. Entre casa y montaña se dispone de una comunicación que fisura su encuentro y genera una visión múltiple de montaña entre montañas. La tapia, madera, vidrio y concreto producen tradiciones conjugadas, donde los muros son socavados para dar cabida al mobiliario, tal como las casas subterráneas del Sur del España. Casa entre muros, gestada tras el deseo de permanecer en un espacio propio, vivir en cuaternidad con la naturaleza. Muros que hacen posible las aspiraciones de independencia familiar. Materiales, sistemas constructivos y arquitectura conjugados para la eficiencia de recursos y espacios. “Siempre hay otra manera de hacer las cosas y otra manera de vivir” (Clara Flor) (*Ir a la casa entre muros*).

### *Taller invernadero*

El taller invernadero, surge de las aspiraciones de los clientes, una pareja, él requiere un marco para ubicar y recrear sus mundos naturales y ella un invernadero para cultivar una selección de naturaleza. Marco que sustenta el invernadero. Marco que contiene la creación en su acción y efecto,

caja de vidrio que resguarda el cultivo de la belleza natural. Marco que se inserta en la ladera para posar sobre él un reflejo de nubes pasajeras y el amparo ante la brisa del páramo. Sin embargo, esta disposición de caja de cristal sobre caja-marco de piedras hace recordar la casa de Blas de Alberto Campo Baeza, donde una caja de vidrio tectónica que domina el vuelo, se posa encima de un podio masivo que arraiga dicha casa al suelo ([Ir al taller invernadero](#)).

### *Escuela Nueva Esperanza*

La Escuela Nueva Esperanza se materializa a partir de los mismo materiales y lógicas constructivas de la comunidad de pescadores a la cual pertenece. La diferencia radica en “la concepción y conceptualización del espacio, un lugar para una educación que fomenta el aprendizaje por medio de la acción” ([Barragán y Gangotena, 2009](#)). En una base de madera soportada sobre pilotes, se despliega una estructura triangulada de madera envuelta con paredes de caña, que soportan las estanterías, y una cubierta elaborada de tejido de toquilla o cade. Se conforman así este volumen, cuya génesis geométrica, parte de un cubo que se torsiona y triangula sus caras, para generar un espacio cubierto que alza su vista hacia el mar, tal como un barco que zarpa hacia el mar del conocimiento ([Ir a la Escuela Nueva Esperanza](#)).

“En nuestra comunidad de pescadores, es lo más lindo poder tener una escuela en forma de barco, en donde todos los días los niños se suben a ella para navegar y descubrir nuevos mundos, desde su misterioso mundo interno, lleno de habilidades y potencialidades, hasta el gran mundo externo que nos rodea. En donde los niños aprenden de la ciencia y la tecnología, partiendo primero desde el valor de la vida en el campo, a través de las enseñanzas que da el mejor profesor para un ser vivo, la naturaleza.” El Profe ([Barragán y Gangotena, 2009](#)).

### *Pabellón 12 puertas*

Doce puertas con las bisagras traspuestas y la desviación de su posición de articulación con el marco, son suficientes para conformar un pabellón de actividades re-creadoras, sobre la concienciación y el manejo de residuos urbanos, para la celebración del Día Mundial del Hábitat. La oportunidad para que germinará la idea de este pabellón, surge tras una donación de 400 puertas que recibe la Fundación Hábitat de Quito, se aprovecha completamente la donación, sin generar desperdicio y sin quebrantar la integridad de la puerta, mediante una propuesta de fácil construcción y montaje en un período de cuatro horas (Ir a intervención doce puertas).

El pabellón se compone de dos piezas: trípodes y puertas batientes entre sí. Se prefabrican los trípodes con 3 puertas articuladas por bisagras que serán los soportantes de la cubierta misma que será también prefabricada, conformada por 6 puertas batientes entre sí de 2 en 2 por el lado más corto, articuladas igualmente por bisagras, de tal forma que el único trabajo para el montaje final del pabellón sea atornillar las piezas de cubierta a los trípodes. Al final se consigue una especie de choza a dos aguas que funciona a diferentes alturas dependiendo de la separación de los trípodes asentados en el piso. El día del evento cada pabellón asume su propio carácter según el taller que se desarrolle en él (Barragán y Gangotena, 2009).

### *Espacio de experimentación teatral*

Influenciado por la concepción de teatro pobre de Jerzy Grotowski, insertado en una investigación sobre expresión corporal en las culturas indígenas de la Amazonía ecuatoriana, con escasos recursos, un proyecto que

se ve como una construcción constante, más que como una meta final y una indefinición en el alcance del proyecto, comienza a proponerse el Espacio de Experimentación Teatral. No teniendo claro hacia donde va la investigación, mucho menos, hacia donde va el espacio, el soporte rectangular con el que se cuenta para disponer el espacio remite a la construcción de un galpón de planta rectangular con jerarquías espaciales, mientras que, de acuerdo con el conocimiento referente a las investigaciones, su realización ideal sería un espacio sin jerarquías, esto es un círculo. Como la investigación debía hacer experimentaciones en diversos lugares una variable añadida al proyecto sería la transportación. Es así como se crea un espacio que recrea un cilindro de límites difusos y móviles que permite u obstruye la entrada de la luz solar, cuya cubierta ligera difunde la luz del sol, sujetado por un sistema de tensión de doce pilotes (tubos metálicos). Un espacio de libertades para múltiples posibilidades teatrales, que se compone de lo más esencial para el teatro, un lugar para desarrollar la escena cerrándose al contexto o abriéndose a él (*Ir al Espacio de Experimentación Teatral*).

...

Al Borde, se constituye como un estudio que desborda el uso de posibilidades técnicas de la arquitectura, construye espacio desde la técnica, reinventa formas de utilización de materiales y conformación de espacios, se ancla en la austeridad económica para provocar posibilidades, ya que encuentra en la crisis, múltiples oportunidades para la arquitectura desde la cual configura su práctica.

## Capítulo 6

Desde la Tecnología Digital

La arquitectura fabula desde la genética.

Alberto Estévez

103

## DESDE LA TECNOLOGÍA DIGITAL

A esta agrupación se designan los arquitectos que trabajan las Tecnologías Digitales (TD), entendidas como el ambiente operativo que asisten la génesis de la arquitectura “enmarcados en los principio de tecnociencia como derivación de nuevas posiciones en la filosofía de la ciencia contemporánea” (Bustos, 2006, p. 6). Son las TD regidas, desde la posición del arquitecto que busca transformar la arquitectura, no se trata del dominio de la TD sobre el arquitecto; sino que, desde su propia postura, sean las TD las que los acompañen a gestar arquitecturas surgidas desde otras lógicas, otros órdenes, que contribuyan al desarrollo social, ecológico y cultural del mundo. Las posibilidades que alcanza el mundo digital trascienden los tiempos y las lógicas operativas de la realidad en la que habita el ser humano, es por ello que desde experimentaciones fundadas en una búsqueda o en posiciones previas podrán generar hasta otras especies de arquitecturas.

Alberto Estévez en un caso paradigmático dentro de las Tecnologías Digitales, ha sido uno de los pioneros de la generación de Arquitecturas Genéticas, posibles gracias al apoyo de Biólogos, Ecólogos, y un gran número disciplinas, que, con el apoyo de las TD, se encuentran transformando la arquitectura, alterando especies vegetales, conformando especies digitales que, quizás podrán llevar a la arquitectura del futuro a ser “blanda y peluda”, tal como la pensaba Dalí.

## **La arquitectura fabula desde la genética. Alberto Estévez**

Desde finales del siglo pasado Alberto Estévez, fabula con la idea de vivir en el interior de un organismo vivo, tal como la fábula del niño que habita en el interior de una ballena. Tras esta idea se ha desarrollado una línea que inicia como proyectual y docente, cuyo propósito ha sido desde su creación, la de configurar otro orden constructivo, según lo establece el mismo Estévez, se pasaría del orden verticezante (a compresión, piedra, ladrillo) y horizontalizante (a tracción acero y vidrio) a un orden orgánico (vivo). Este último que se desarrolla, crece y hasta se comunica (Estévez, 2003):

(...) Ciertamente tras milenios de historia, hasta el momento el ser humano debía conformarse de actuar tan solo en la superficie de las cosas. Hoy ya puede traspasar esa frontera y descender a un nivel de acción molecular, incidiendo incluso en el diseño genético, en las cadenas de programación que luego desarrollan por si solas elementos vivos naturales. Esto además lleva consigo una posible comparación directa con el mundo cibernético-digital: también puede pensarse en el diseño de las cadenas de programación que luego desarrollan por si solas elementos informáticos artificiales.

Bien, pues la hora de aplicarlo a la arquitectura. De comenzar a trabajar con todo ello, para desarrollar los primeros escalones que nos lleven a esta nueva realidad que la ciencia y la tecnología ya permiten. Cuando esos elementos vivos naturales e informáticos artificiales pueden ser ya parte integrante del hecho arquitectónico. Desde una arquitectura avanzada contemporánea, contrapuesta al uso del ordenador como mero sustituto del dibujo manual: un nuevo proyectar ecológico-medioambiental y un nuevo proyectar cibernético-digital, que empieza a contar cada vez con más ejemplo de arquitectura y obras.

Hay imágenes de cuentos y visiones, de sueños populares, como aún dibujadas delicadamente a plumilla, anticuadas y nostálgicas, que de pronto pueden coger un colorido nuevo. Vivir en el estómago palpitante de una ballena, de un ser animado, monstruoso o no, habitar dentro de un árbol, sobre él, o en el interior de una montaña cubierta de verde. Viejas utopías que ya pueden ser nuevas realidades (p. 8).

Esta línea que se inicia como proyectual y docente, es ahora el Programa de Investigación Interdisciplinario “Arquitecturas Genéticas”, que participa activamente en el Master Oficial de Arquitectura Biodigital de la ESARQ (Universidad Internacional de Cataluña, UIC), desde dos puntos de vista: por un lado, el real, natural y directo; y por otro, el metafórico, artificial y digital.

Constituye así un modo otro de mirar hacia la ecología, el medio y la proyectación desde lo digital (UIC, 2012). Un orden arquitectónico que se inscribe dentro de lo que se denomina Arquitectura Biodigital que fusiona lo biológico y digital desde cuatro perspectivas: La Morfogenética, que trabaja desde el interior diseñando directamente el ADN del ser a crear. La Morfodinámica, trabaja desde el exterior aplicando acciones sobre lo ya constituido, o alterando la forma de lo establecido. La Biomimética, imita las características de interés de los sistemas naturales, sobre todo los seres vivos. La Biómórfica, calca de manera artificial y ajena las formas naturales, no se interesa por conocer sus procesos de emergencia o derivación (Estévez, 2008). La paramétrica, utiliza los medios digitales de forma artificial, sin interesarse en los procesos biológicos y la búsqueda de una arquitectura que cambie desde lo fundamental, con lo cual solo cambia su apariencia. Y por último, la genética que fusiona lo digital con lo natural en búsqueda de posibilidades otras<sup>17</sup> de la arquitectura.

La arquitectura genética trabaja con el ADN de sistemas vivos y con el software, definidos ambos como cadenas de información o como construir con ladrillos de ADN, trata el “ADN como si fuera un software natural, y las

---

<sup>17</sup> Se habla de una posibilidad otra y no de otra posibilidad, ya que más que buscar una arquitectura dentro de los géneros ya conocidos, se busca ir más allá de ellos.



enormes posibilidades del mundo digital si se trabaja con el software como si fuese ADN digital” (Estévez, 2009, p. 29) estableciendo un proceso para emergencia<sup>18</sup> de la forma, la organización y crecimiento autónomo, previamente programado mediante la genética.

No obstante, la arquitectura genética puede hacer realidad la utopía loosiana del espacio recubierto de pelo blanco para le dormitorio de su esposa, que no era más que un remake de la naturaleza. Y se haría sin matar a ningún animal (al contrario, ¡creándolo!). Sin que nadie sufra, sin traba alguna, Con las formas, texturas, colores que uno quiera (...) Diseñando nuevos seres vivos cada día, por lo que lo ideal sería inventar sonidos y olores inéditos (Estévez, 2003, p. 7).

Y desde la creación de estos “seres”<sup>19</sup> habitables, se gesta un nuevo proyectar ecológico-medioambiental, no construyendo “en” la naturaleza, sino que emerge “con” la naturaleza. Creando una naturaleza artificializada propia, cambiando las concepciones de construir de acuerdo con el entorno a emerger desde el entorno mismo, no imitando a la naturaleza sino con la posibilidad de crear a cada instante una naturaleza nueva (Estévez, 2003). Oportunidad que desarrolla en el presente, lo que salvador Dalí profetizaba en 1956 en el Parque Güell “la arquitectura del porvenir será blanda y peluda”<sup>20</sup> (Dalí citado por Estévez, 2008). ¿Coincidencia? ¿Gaudí, Dalí y Estévez, desde Barcelona abriendo las posibilidades de las artes, los modos de habitar, la naturaleza y el conocimiento? Para ello, Estévez en su Programa de Arquitecturas Genéticas, en búsqueda de este modo otro de habitar, trabaja en:

La “creación genética de las plantas bioluminiscentes para uso urbano y doméstico” (Estévez, 2008), en el cual se busca alterar el material gené-

---

<sup>18</sup> Se sustituye el término construcción por el de emergencia, ya que la ahora la arquitectura emergerá y crecerá como si de un ser vivo natural se tratase

<sup>19</sup> Ya que no se remita a una forma inerte que genera un espacio a partir de lo inerte, sino de lo vivo, se trata de habitar un ser creado desde la artificialidad con propiedades orgánicas de la naturaleza. Ser habita ahora en ser.

<sup>20</sup> Pero ya Dalí había expresado esa idea en 1925 cuando conoció a Le Corbusier, el cual le pidió la opinión sobre el porvenir de la arquitectura, respondiéndole él que “la veía blanda y peluda” (Dalí citado por Estévez, 2008).

tico de las plantas para dotarlos de luminosidad fluorescente, mediante la proteína descubierta hace años GFP (Green Flourescent Protein) ampliamente estudiada en animales. Estévez propone llevarla ahora a la arquitectura, específicamente en organismos vegetales (Estévez, 2009). Esta proteína se encuentra originariamente en las medusas y en principio se realizaron experimentos sobre animales, como los ratones de extremidades fosforescentes. La propuesta que hace Estévez mediante este proceso es para implementarlo en la arborización urbana, con lo cual no se requerirá de alumbrado público consumiendo altas tasas de energía eléctrica, solo plantar árboles genéticamente alterados, que además de proveer de iluminación también contribuirán con sus intercambios biológicos a disminuir el impacto de las contaminaciones urbanas y el efecto de isla urbana de calor. Los árboles, como las luciérnagas y las medusas, ahora son fuente de luz. La fábula se hace realidad.

El proyecto para la reforma genética blanda y comestible del Pabellón Alemán de Barcelona de Mies Van der Rohe, llamado también el Pabellón Genético Barcelona, conformado por una arquitectura blanda y comestible que se derrama desde el pabellón, es creada desde una combinación entre lo digital y lo genético. Con esto, no se busca reforzar la idea de lo que es un pabellón, al contrario, manifestar mediante esta intervención que aparece otro orden arquitectónico y tal como lo expone el propio Estévez (2010):

(...) bajo el título “Ceci n’est pas un pavillon” es a la vez un “proyecto-manifiesto” o una “imagen-manifiesto”: una inmensa lengua carnosa organiza los espacios habitables (¿es el propio Mies quién nos saca la lengua, cual Albert Einstein, o somos nosotros mismos los que le sacamos la lengua a la arquitectura actual?) (p. 56).

Las investigaciones genéticas para el diseño y producción de materiales y generación de espacios vivos, cuyo lema es “lo que puede dibujarse puede construirse” (Estévez, 2008), ya que todo esto posee “un ADN digital” (Estévez, 2008) que permite su emergencia, autoconstrucción y su forma de crecimiento artificial. Es decir que las tecnologías digitales, no se usan para producir patrones, pautas, moldes o modelos, sino arquitectura a escala 1:1, real, viva, superando la estandarización y la producción en serie de elemen-

tos constructivos para pasar a una gamma de posibilidades arquitectónicas que pudieran ser individualizadas y seleccionada por quienes la habitan.

...

Desde una hipótesis que proviene de la fábula de un niño viviendo en el interior de una ballena, se ha generado una propuesta que, desde el desarrollo teórico experimental, configura una posición en la arquitectura que trasciende los límites de la misma y genera un nuevo orden fundamental dentro de las categorías que considera Estévez como fundamentales para definirlos. Como él bien establece, se pasa de los órdenes verticalizante y horizontalizante al orgánico, un orden que surge desde una alteración preexistente al medio habitado (genética), que en lugar de interferir y perjudicar el medio en el que se asienta, potencia sus cualidades y por otra parte, delinea desde una fabulación una relación otra del ser humano con la arquitectura (*Ir a Arquitectura Biodigital*).

**EL SENTIDO DE LAS POSICIONES**

Es la acción de la posición convertida en obra la que muestra realidades plurales en la arquitectura, un singular, al que le es inherente el plural a través de la práctica. Las posiciones aquí visitadas desde la contemporaneidad, evidencian una amplia gama de diferencias intelectuales que colman el espacio disciplinar de la arquitectura, expuesto allí para ser indisciplinado desde posiciones transgresoras. Concebir la arquitectura desde esta contemporaneidad colmada de características que la hacen leve, convoca entre otros modos, a indagar y especular desde una diversidad en tiempo y espacio de visiones que evidencian un cambio en la forma de hacer arquitectura.

Así como este libro muestra una diversidad en diferencia de la arquitectura, la realidad contemporánea de la arquitectura se muestra también en diferencia, lo decía Ignasi De Solà Morales ya en 1995:

Más que cuerpos teóricos lo que encontramos son situaciones, propuestas de hecho que han buscado su consistencia en las condiciones particulares de cada acontecimiento. Ni tiene sentido hablar de razones globales ni de raíces profundas. Una difusa heterogeneidad llena el mundo de los objetos arquitectónicos. Cada obra surge de un cruce de discursos, parciales, fragmentarios. Más que hallarnos ante una obra parece que lo que se nos presenta es un punto de cruce, la interacción de fuerzas y energías procedentes de lugares diversos cuya deflagración momentánea explica una situación, una acción, una producción arquitectónica concreta (De Solà, 1995, p. 14).

Desde aquí, desprende que la complejidad en la que está sumida el mundo contemporáneo conforma una “pluralidad de situaciones arquitectónicas”, en este sentido, se muestra la idea de temporalidad, fugacidad, encuadre, acción, consumo, multiplicidad en la gestación, concepción y materialización de las obras arquitectónicas contemporáneas.

La multiplicidad de posiciones, que se han reseñado aquí, han servido para la práctica en la docencia indisciplinar de la arquitectura, más que como referencia, como testimonio de posibilidades, ya que es muy distinto hablar de referencias, que de testimonios, porque el referencia indica modelo, en este caso en el pensamiento occidental, mientras que los testimonios son los testigos que lo que ha pasado, desde lo cual pueden utilizarse como herramientas de potenciación de los cambios.

Los estudios o despachos de arquitectura que ya tienen un enfoque o posición definida buscan implementarla y quizás hasta imponerla desde la oficina y práctica arquitectónica hacia la academia. Otros conjugan la oficina, la práctica, la experimentación con la docencia en arquitectura. Otros, como el caso de la autora, buscan desde la academia, (sin ser academicistas, –es decir no pretenden guardar el rigor de las normas clásicas) INdisciplinar las formas como se crean y como se imparte la arquitectura, esta INdisciplina, no se refiere a desobedecer, sino que, a partir, desde, y dentro de la disciplina, se incursiona en transformar los modos de apre(he)nder y crear arquitectura, transformar, como se ha expuesto anteriormente, desde la conciencia de encontrarse en constante tránsito, no sólo por los avances tecnológicos y la acelerada obsolescencia que estos producen, sino porque en esencia, la realidad es dinámica, y en ese sentido las formas de creación y apre(he)ndizaje de la arquitectura no son estáticos, ni están sujetos a conocimientos permanentes, no catalogados, todo el conocimiento arquitectónico en la contemporaneidad es abierto, activo, múltiple y transformador.

Es importante destacar que ninguna de las posiciones estudiadas surge desde la academia, o espacio donde se imparte la disciplina, todas estas posiciones, se han gestado desde teorías, prácticas o experimentaciones, todas fuera de la academia y desde allí se trasladan a ella mediante sus exponentes, quienes conducen sus formas de Docencia des-

de sus perspectivas y punto de vista, ya que la enseñanza que imparten estos, supone más a la de un maestro con sus discípulos, que aprenden desde sus teorías o experiencias. No se ha podido encontrar una perspectiva que constituya una posición sólida y abierta, que articule y abra el campo de posibilidades y posiciones hacia otras perspectivas, de allí la inquietud docente que ha llevado a la construcción de este libro como testigo de las búsquedas de esos testimonios que estimulan los cambios en esta INsdiciplina como en la conciencia de que la realidad es transición y una condición de actos en tránsito, donde el presente se va diluyendo entre el pasado y el futuro, haciendo de la contemporaneidad un presente continuo. No es, va siendo.

Abalos, I. (2001). *La buena vida*. Gustavo Gili-GG.

AA VV. (1978). Le Corbusier: Dos casas del período 1914-1929. *2C: construcción de la ciudad. Diciembre*. (12), 58–63. Consultado el 15 de Enero de 2013 desde <http://hdl.handle.net/2099/5032>

Alarcón, J. (2014, january 5). *Escaravox / Andrés Jaque Architects*. ArchDaily. Accessed Sep. 08, 2012, from <https://www.archdaily.com/270438/escaravox-andres-jaque-architects>

Barahona, E. (2013, enero 23). *El valor de lo infraordinario*. Domus. <http://www.domusweb.it/es/architecture/el-valor-de-lo-infraordinario/>

Barragán D. y Gangotena, P. (2009). *Escuela Nueva Esperanza*. Alborde. Consultado el 22 de Enero de 2013 desde <https://www.albordearq.com/escuela-nueva-esperanza-nueva-esperanza-school>

Barragán D. y Sáez, J. M. (2006). *Casa Pentimento*. Alborde. Consultado el 22 de enero de 2013 desde <https://www.albordearq.com/casa-pentimento>

Benevolo, L. (1987). *Historia de la Arquitectura Moderna* (6 ed. ampl.). Gustavo Gili.

Berger, P. y Luckmann, T. (2001). *La construcción social de la realidad*. Amorturro.

Blaser, W. (1996). *Ludwig Mies van der Rohe. Obras y Proyectos*. Gustavo Gili.

Boesiger, W. (1995). *Le Corbusier. Obras y proyectos*. Gustavo Gili.

- Burriel, L. (2010). *Saint-Pierre De Firminy-Vert: El Edificio como Objet-À-Réaction Émouvante* [Tesis Doctoral]. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid.
- Bustos, G. (2006). Lo «Glocal» en la Tecnología Digital + S3DI y el asunto de la percepción en los procesos creativos de diseño arquitectónico. *ORBIS*, 2(5), 5–51. <http://www.revistaorbis.org.ve/pdf/5/5Art1.pdf>
- Campàs, J. (2010). *El informalismo. Materiales del curso: ARTE DEL SIGLO XX* [Tesis Grado]. Universitat Oberta de Catalunya.
- Campo, A. (1999). *La Idea construida. La arquitectura a la luz de las palabras*. Universidad de Palermo.
- Codazzi, G. (1841). *Resúmen de la geografía de Venezuela*. Fournier.
- Comte-Sponville, A. (2003). *Diccionario Filosófico (Serie Contextos)*. Paidós.
- CSCAE. (2009). *Catálogo de la X Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo*. Editorial de la Fundación Caja de Arquitectos.
- Curtis, W. (1987). *La arquitectura moderna desde 1900*. Phaidon.
- De Solá, I. (1995). *Diferencias. Topografías de la arquitectura contemporánea*. Gustavo Gili.
- Debord, G. (1967). *La société du spectacle*. Les Éditions Gallimard.
- DRAE. (2018). *Diccionario de la Real Academia Española*. [http:// http://dle.rae.es/?w=diccionario](http://dle.rae.es/?w=diccionario)
- Eisenman, P. (2011). *Diez edificios canónicos 1950-2000*. Gustavo Gili.



Estévez, A. (2010, Abril 714). Arquitectura Biodigital y Genética ('Gencity Project'). *Universos y metaversos: Aplicaciones artísticas de los nuevos medios* [Conferencias]. Universidad de Barcelona, España.

Estévez, A. (2009). Del casco blanco a la bata blanca... Arquitectura biodigital y la aplicación de la genética a la arquitectura. De cómo nuevas técnicas biológicas y digitales permiten una nueva arquitectura. *Arquitectos Asuntos Internos*, (2), 29–31. [http://www.cscae.com/images/stories/revista\\_arquitectos/Arquitectos\\_187.pdf](http://www.cscae.com/images/stories/revista_arquitectos/Arquitectos_187.pdf)

Estévez, A. (2008, December 1–5). Arquitectura biodigital [Architecture biodigital]. *12th Iberoamerican Congress of Digital Graphics* [Proceedings]. La Habana, Cuba. [http://cumincaades.scix.net/cgi-bin/works/Show?sigradi2008\\_172](http://cumincaades.scix.net/cgi-bin/works/Show?sigradi2008_172)

Estévez, A. (2003, Noviembre 27–29). El nuevo proyectar cibernético-digital y el nuevo proyectar ecológicomedioambiental. *6 Congreso Iberoamericano de gráficos digitales* [Actas]. Caracas, Venezuela. <https://cumincad.architexturez.net/node/16321>

Ferrater, J. (2000). *Diccionario de Filosofía Abreviado*. Sudamérica.

Ferrater, J. (1999). *Diccionario de Filosofía* [Ariel referencia]. Ariel.

Frampton, K. (1999). *Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la Arquitectura de los siglos XIX y XX* [Edición de John Cava]. Akal.

Fujimoto, S. (2010). Sou Fujimoto 2003-2010. Teoría e intuición. Marco y experiencia. *El Croquis*, (151).

Fujimoto, S. (2010a). Edificio de Apartamentos en Tokio. *El Croquis*, (151), 146–157.

Fujimoto, S. (2010b). Centro Infantil de Rehabilitación Psiquiátrica en Hokkaido. *El Croquis*, (151), 34–47.

Fujimoto, S. (2010c). Casa del futuro primitivo. *El Croquis*, (151), 20–23.

Fujimoto, S. (2010d). Biblioteca y Museo de la Universidad de Arte de Musashino. *El Croquis*, (151), 158–179.

Fujimoto, S. (2010e). La casa N. *El Croquis*. (151), 68–83.

Fujimoto, S. (2010f). La casa NA. *El Croquis*, (151), 110–115.

Fujimoto, S. (2009a). La casa antes de la casa. *2G*, (50), 96–99.

Fujimoto, S. (2009b). La casa de madera. *2G*, (50), 60–69.

Fujimoto, S. (2009c). La casa N. *2G*, (59), 70–81.

Fujimoto, S. (2009d). Casa 7/2. *2G*, (59), 36–39.

García, A. (1991). El palafito. La casa primigenia. *Informes de la construcción*, 43(413), 55–66. <https://doi.org/10.3989/ic.1991.v43.i413.1377>

Gasparini, G. y Margolies, L. (2005). *Arquitectura indígena de Venezuela*. Arte.

Gasparini, G. y Margolies, L. (1986). *Arquitectura popular de Venezuela*. Armitano.

Gastón, C. (2005). *Mies: El proyecto como revelación del lugar* [Colección Arquithesis No. 19]. Fundación Caja de Arquitectos.

Gausa, M., Gualart, V., Muller, W., Sorinano, F., Morales, J. y Porras, F. (2001). *Diccionario Metápolis de Arquitectura Avanzada*. ACTAR.

Gómez, G. (2001). *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. FCE.

- Heidegger, M. (1994a). La cosa. (E. Barjau, Trad.). En, M. Heidegger, *Conferencias y artículos* (pp. 143–162). Serbal.
- Heidegger, M. (1994b). Construir, Habitar y Pensar (E. Barjau, Trad.). En, M. Heidegger, *Conferencias y Artículos* (pp. 127–142). Serbal.
- Hurtado, I. y Toro, J. (2002). *Paradigmas y Métodos de Investigación en tiempos de cambio* (4 Ed.). Episteme Consultores Asociados.
- Izuzquiza, I. (2003). *Filosofía del presente. Una teoría de nuestro tiempo*. Alianza.
- Jaque, A. (2011). *Ikea Disobedients Madrid manifesto*. Office for Political Innovation. <https://officeforpoliticalinnovation.com/wp-content/uploads/2019/02/2018.-IKEA-Disobedients-Manifesto.pdf>
- Jaque, A. (2008). Casa en Never Never Land. *El Croquis*, (142). 266–277.
- Jaque, A. (2002). *Techno-Geisha*. Office for Political Innovation. Consultado el 22 de Agosto de 2012 desde <http://andresjaque.net/wordpress/proyectos/techno-geisha-madrid>
- Koolhaas, R. (2009a). *Prada Transformer*. Prada. Consultado el 15 de Agosto de 2012 desde <http://www.prada-transformer.com/assets/pdf/project.pdf>
- Koolhaas, R. (2009b). *Project*. [Video]. Consultado el 15 de Agosto de 2012 desde <https://www.prada.com/us/en/pradasphere/events/2009/prada-transformer.html>
- Koolhaas, R. (2006). Dos Bibliotecas en Jussieu. *El Croquis*, (79), 124–141. <https://elcroquisdigital.com/show/79-oma-rem-koolhaas-1992-1996/index.html>
- Koolhaas, R. (1997). Un despliegue tectónico. *Revista Arquitectura Viva*, (57). <http://www.arquitecturaviva.com/es/Shop/Issue/Details/57>

Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Manantial.

Le Corbusier. (1964). *Hacia una arquitectura*. Poseidon.

Le Corbusier. (1998). El espacio indecible. *DC Papers*. (1), 45–55. <https://raco.cat/index.php/DC/article/view/83944/o>

Molinaire, A. (2011). *Sweet Parliament Home / Andrés Jaque Arquitectos*. ArchDaily. Consultado el 22 de Agosto de 2012 desde <http://www.plataformaarquitectura.cl/2011/08/28/sweet-parliament-andres-jaque-arquitectos/>

Moneo, R. (2004). *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Actar.

Montaner, J. M. (1999). *La modernidad superada*. Gustavo Gili.

Neumeyer, F. (2000). *Mies van der Rohe: La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura. 1922-1968*. El Croquis.

Oubreire, J. (2007). La Iglesia de Saint-Pierre de Jose Oubreire y Le Corbusier. *Actas de Arquitectura Religiosa Contemporánea*, 1(1), 162–177. <https://doi.org/10.17979/aarc.2007.1.0.5022>

Pérez, F. (2006). Pabellón Philips. Bruselas, Bélgica. *ARQ*, (63), 54–59. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-69962006000200013>

Quesada, F. (2002). Cajas mágicas: Le Corbusier y el pabellón Philips. En, Massilia 2002, *Annuaire d'études corbuseennes* (pp. 168–193). Sant Cugat del Vallès: Centre d'Investigacions Estètiques.

Romero, P. (1997). *La arquitectura del petróleo*. Lagoven.

- Sustersic, P. (1998). Le Corbusier y la capilla de Ronchamp. *DC. Revista de crítica arquitectónica*, (1). 79–88.
- UIC. (2012). *Arquitecturas Genéticas*. Universidad Internacional de Catalunya. Consultado el 25 de Diciembre de 2012 desde <http://www.uic.es/es/recerca-area-arquitgetiques>
- Van der Rohe, L. (2003). *Escritos, diálogos y discursos*. Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia.
- Venturi, R. (1978). *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Gustavo Gili.
- Vivas, F. (1983). *Reflexiones para un mundo mejor*. Gráfica Antímano.
- Weston, R. (2005). *Plantas, secciones y alzados. Edificios clave del siglo XX*. Gustavo Gili.
- Worral, J. (2009). La importancia de Sou Fujimoto. *2G*, (59), 10–23.
- Zaparín, F. (2005). Le Corbusier en la Villa Savoye: La otra promedane. *RA: revista de arquitectura*, (7), 61–70.
- 8/TV. (2012, Julio 13). *"Quiero ver un diseño en un nuevo sentido" Atsushi Aoki*. [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/45738043>

Este libro le da la vuelta al problema de los derechos de autor de las imágenes. Y lo toma como pretexto para construir un hipertexto. Un hipertexto que saca al lector del libro para sumergirlo en la red y pueda observar desde su propia navegación la posición y el espacio que se ha interpretado poéticamente en este libro. Una navegación que lo alejará o lo acercará a lo aquí escrito, siempre con la libertad de venirse hasta el final y descubrir en este párrafo el vínculo que lo conectará con la autora para discernir con ella la pluralidad del singular arquitectura, desde la singularidad del lector en el mundo plural de las ideas.

María Verónica Machado Penso es Arquitecta y Doctora en Arquitectura de la Universidad del Zulia (Venezuela). Máster en Tecnologías Avanzadas en la Construcción Arquitectónica en la Universidad Politécnica de Madrid (España). Actualmente es profesora e investigadora en la Universidad de la Costa (Colombia); dicta también cátedra en el Doctorado de Arquitectura de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad del Zulia y participa como Coordinadora adjunta en la Bienal de Arquitectura de Maracaibo (Venezuela). Dentro de sus actividades científicas y artísticas destacan entre otras, la elaboración de instalaciones y espacios efímeros, desarrollo de ecuaciones para el cálculo de coeficientes térmicos de materiales y la formulación de una teoría de la arquitectura. Realiza artículos científicos para revistas de impacto nacional e internacional sobre el diseño de viviendas bioclimáticas, poética de la arquitectura, teoría de la arquitectura y experiencias estéticas. Ha sido conferenciante invitada en eventos Internacionales en la Universidad de Miami (USA), la Universidad Politécnica de Madrid y en el Máster Efímeras entre la Universidad IBERO y la UPC. Durante el año 2017 realizó una residencia en artes desde sede Casa Vecina de la Fundación Centro Histórico ciudad de México para desarrollar el proyecto de “La “POLÍTICA” del límite. Ha recibido reconocimientos como la Medalla de Plata en la Bienal de Arquitectura de Miami en el año 2001 y la mención de honor en la Bienal de Arte de Maracaibo en el 2011.



EDUCOSTA

EDITORIAL UNIVERSITARIA DE LA COSTA